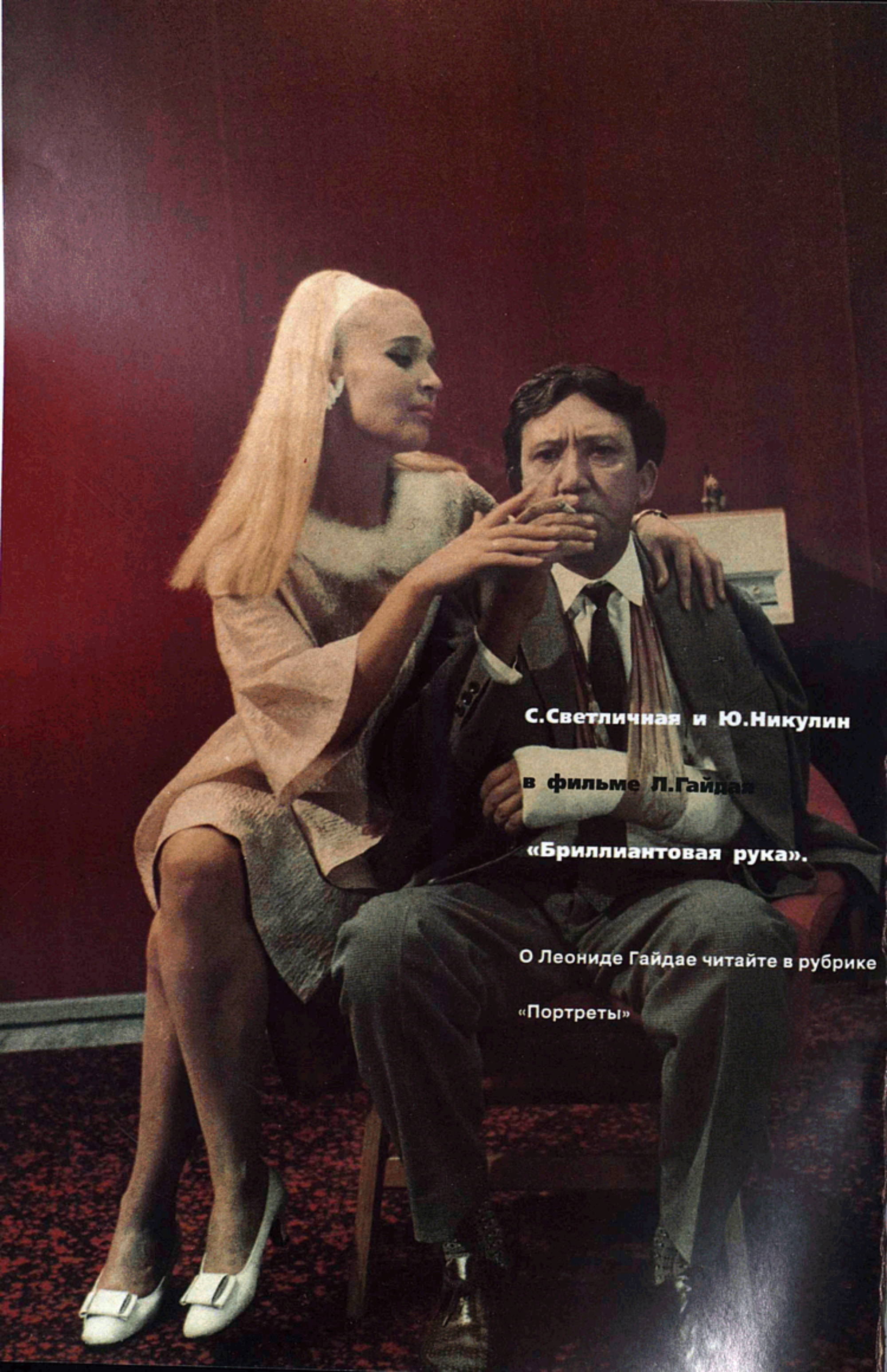
УБ

9

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО



С.Светличная и Ю.Никулин

в фильме Л.Гайдая

«Бриллиантовая рука».

О Леониде Гайдае читайте в рубрике

«Портреты»

«ИК»

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

«ПЕС БАРБОС И НЕОБЫЧНЫЙ КРОСС»,
«САМОГОНЩИКИ», «ДЕЛОВЫЕ ЛЮДИ»,
«ОПЕРАЦИЯ «Ы»
И ДРУГИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШУРИКА»,
«КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА»,
«БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»
И ДРУГИЕ ФИЛЬМЫ
Леонида Гайдая

«ЛУЧШЕЕ ЗАВТРА» (A BETTER TOMORROW),
«ГЕРОИ НЕ ПЛАЧУТ» (HEROES SHED NO TEARS),
«ВОИН ЗАКАТА» (THE SUNSET WARRIOR),
«ЛУЧШЕЕ ЗАВТРА-II» (A BETTER TOMORROW-II),
«УБИЙЦА» (THE KILLER),
«ПРОСТО ГЕРОИ» (JUST HEROES),
«ПУЛЯ В ГОЛОВЕ» (A BULLET IN THE HEAD),
ONCE A THIEF, «КРУТЫЕ» (HARD-BOILED),
«ТРУДНАЯ МИШЕНЬ» (HARD TARGET),
«СЛОМАННАЯ СТРЕЛА» (BROKEN ARROW)
Джона Ву

«ОРЕЛ И РЕШКА»
Георгия Данелия

«ЕХАЙ!»
Георгия Шенгелия

«НЕСУТ МЕНЯ КОНИ...»
Владимира Мотыля

«ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА»
Валерия Тодоровского

«ЛЕТНИЕ ЛЮДИ (ДАЧНИКИ)»
Сергея Урсуляка

«БЕЛЫЕ НОЧИ»
Леонида Квинихидзе

«БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»
Алексея Сахарова

«ЧЕРНАЯ ВУАЛЬ»
Александра Прошкина

«МИЛЫЙ ДРУГ ДАВНО ЗАБЫТЫХ ЛЕТ...»
Самсона Самсонова

«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА!»
Александра Довженко

«РУССКИЙ ВОПРОС»,
«СЕКРЕТНАЯ МИССИЯ»
Михаила Ромма

«ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ»
Григория Александрова

«ЗАГОВОР ОБРЕЧЕННЫХ»
Михаила Калатозова

«СЕРЕБРИСТАЯ ПЫЛЬ»
Абрама Роома

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ», «БОГАТАЯ НЕВЕСТА»,
«ТРАКТОРИСТЫ», «СВИНАРКА И ПАСТУХ»,
«В ШЕСТЬ ЧАСОВ ВЕЧЕРА ПОСЛЕ ВОЙНЫ»,
«СКАЗАНИЕ О ЗЕМЛЕ СИБИРСКОЙ»,
«КУБАНСКИЕ КАЗАКИ»
Ивана Пырьева

СОДЕРЖАНИЕ

ПОРТРЕТЫ

ЛЕОНИД ГАЙДАЙ

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ 5
И ЗАДАЧА ПРИ НЕМ...

М.ЗАК 16
С ЛЮБОВЬЮ К БАЛБЕСУ

НИНА ГРЕБЕШКОВА 23
ОН ВСЕ ВРЕМЯ ИГРАЛ

ЮРИЙ НИКУЛИН 29
КАК ДЕЛАЛСЯ СМЕХ

ВЛАДИМИР ЭТУШ 34
ОН ПООЩРЯЛ ИНИЦИАТИВУ

ВАЛЕНТИНА ТЕЛИЧКИНА 35
ОН ВЕРИЛ АКТЕРУ

А.КНЫШЕВ 36
КОНСЕРВЫ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

ПЕРСОНАЛИИ

40 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
ДЖОН ВУ БЕЗ ЧОУ ЮНЬ ФА: ИЗ КУЛЬТОВЫХ РЕЖИССЕРОВ В ГОЛЛИВУДСКИЙ МЕЙНСТРИМ?

50 ЧОУ ЮНЬ ФА:
«Я РОМАНТИЧЕСКИЙ АКТЕР»

52 ДЖОН ВУ
ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ СЦЕНАРИЯ «УБИЙЦА»

54 **ДЕСЯТЬ ЛЮБИМЫХ ФИЛЬМОВ ДЖОНА ВУ**

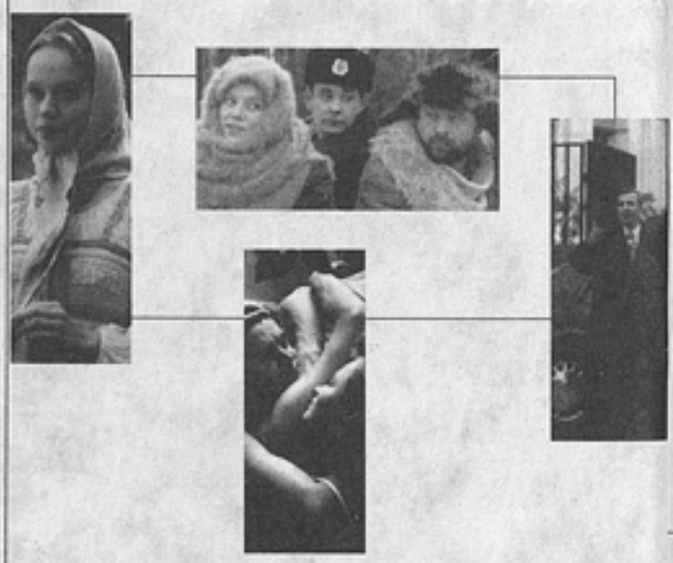
55 **ФИЛЬМОГРАФИЯ ДЖОНА ВУ**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

ЕЛЕНА СТИШОВА 56
ПРОИСШЕСТВИЕ, КОТОРОЕ НИКТО НЕ ЗАМЕТИЛ

Н.СИРИВЛЯ 60
КУДА КРИВАЯ ВЫВЕЗЕТ

В.ПРИТУЛЕНКО 65
СВОИМИ СЛОВАМИ



ПРЕМЬЕРА «ИК»

«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА!»

73 АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
ОПЕРАЦИЯ БЕЗ НАРКОЗА

76 АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО:
«НАДО ИГРАТЬ НЕ КЛАССИЧЕСКИЙ СЛУЧАЙ, А ДРАМУ»

80 СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
ВЫЖЖЕННАЯ ЗЕМЛЯ АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО

87 ВЛАДИМИР АНТРОПОВ
ЧУЖОЙ ДОВЖЕНКО?

90 ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ
О ПОЛЬЗЕ КИНОАРХИВОВ

96 ВЛАДИМИР МАЛЫШЕВ:
«ГОСФИЛЬМОФОНД ДОЛЖЕН СТАТЬ ГЕНЕРАТОРОМ СОБСТВЕННЫХ ИДЕЙ»

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

М.ТУРОВСКАЯ 98
ФИЛЬМЫ «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ»

ОЛЕГ ИБРАГИМОВ 106
ЕЩЕ РАЗ О «ДЕЛЕ ХАНЖОНКОВА»

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО 108
«ЯЗЫК ПРОСТРАНСТВА, СЖАТОГО ДО ТОЧКИ», ИЛИ ЭСТЕТИКА СОЦИАЛЬНОЙ КЛАУСТРОФОБИИ

НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЗЖУХИН 118

ДОСЬЕ «ИК»

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ 152
ВСЯ «ОСКАРОВСКАЯ» РАТЬ

158 ФИЛЬМОГРАФИЯ

СИМПОЗИУМ

ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕОЛОГИИ: 159
ГЕННАДИЙ ДАДАМЯН, ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО, АЛЕКСИС БЕРЕЛОВИЧ, БОРИС ДУБИН, ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

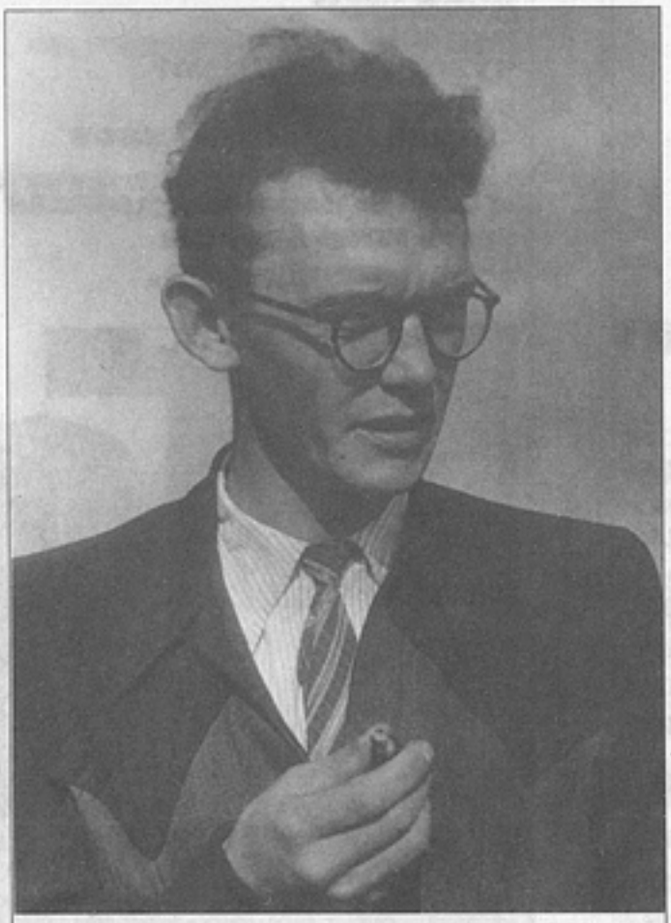
«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

128 РОМАН ПОЛАНСКИЙ
РОМАН

138 МАРГЕРИТ ДЮРАС
ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

174 SUMMARY

На этот раз в рубрике «Портреты» мы представляем одного из самых популярных сегодня в России режиссеров советского кино — Леонида Гайдая. Ключевое слово, которое неразрывно связано с именем этого выдающегося комедиографа, — «загадка». В чем формула успеха его нестареющих картин?



Леонид Гайдай, 1950

Каждый из авторов нашей подборки, среди которых и те, кто работал вместе с Гайдаем, и аналитики-киноведы разных поколений, предлагает свои ответы на этот вопрос. В целом же материалы рубрики не претендуют на то, чтобы исчерпать тему, многие аспекты которой уже подробно исследованы. Скажем, об удивительном социальном чутье Гайдая прекрасно рассказано в телепередаче «Сюжет», посвященной фильму «Бриллиантовая рука»[1]. Главное же, что хотелось прояснить нам: как сделаны лучшие комедии Гайдая, его облик кинематографиста, творца, профессионала, который обрел себя в русле определенных художественных и профессиональных традиций.

[1] В оценке этой передачи редакция существенно расходится с негативным мнением одного из авторов нашей подборки Марка Зака и в будущем планирует вернуться к разговору о «Сюжете». — *Прим. ред.*

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ

И ЗАДАЧА ПРИ НЕМ...

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО

В лице Леонида Гайдая советское кино, безусловно, вытянуло свой самый счастливый билет. К билету, однако, прилагалась задача. Совсем как у нерадивого изобретателя Дуба из «Операции «Ы»...»: «Билет номер такой-то и задача при нем...»

Дубу, если помните, профессор врубил по ушам радиопомехой и выгнал. С Гайдаем так не получается. Сложность решения в том и состоит, что условий задачи мы толком не знаем. Хотя бы потому, что знаменитые и любимые гайдаевские фильмы смотрим с удовольствием и с любого места, но не видим. Вернее, видим, но не такими, какие они есть, а такими, каких их просто не может не быть, какими мы видели их десятки раз в одиночку, в компании, на экране и по телику, с кем-нибудь в обнимку или просто потому, что нельзя же, елки-палки, не включить ящик, если в нем крутят «Кавказскую пленницу».

Иначе говоря, фокус Леонида Гайдая принадлежит к тому разряду объектов нашего культурного зрения, которые начинаешь всерьез замечать только после того, как они вдруг исчезнут. Представьте себе — вы *никогда* больше не увидите «Бриллиантовую руку», — волосы дыбом встанут.

Честертон называл это эффектом почтальона (письмоносец столь императивная деталь ландшафта, что одетый под него убийца остается стопроцентным невидимкой). В разгар президентских выборов наше телевидение почти гениально этот эффект использовало — подсчет голосов на большей части каналов перемежался новеллами из «Операции «Ы»...». Ни один из других по-настоящему народных режиссеров здесь не был бы уместен. Ни Рязанов, ни Данелия. Ни «Белое солнце пустыни», ни «Джентльмены удачи». Разве что «Ну, погоди!», но такое название звучит слишком уж вызывающе по отношению к запрету на агитацию в день выборов. Гайдай и здесь попал в самую точку — его кино оказалось тем самым коллектив-

«Операция «Ы»...»

ным антидепрессантом без побочного эффекта, который советская власть когда-то пыталась выпарить из «Лебединого озера».

Если бы это сравнение не существовало въяве, его стоило бы придумать. Классический балет — «император искусств», знаковая абстракция. Он — либо после всего, когда эстетическая плоть очищена до поставленного аттитюда. Либо до всего, когда нездешняя гармония еще не разбавлена мутным потоком осознавшей себя души. Власть неспроста пыталась сделать балетную классику формой директивного фольклора. Красиво, пышно, музыка играет, плюс «впереди планеты всей», но по сути совершенно стерильно, безвредно. Никак. Полая для неэкспертов форма.

В день выборов, перед угрозой массовой истерики, конечно, должно было играть «Лебединое озеро». Но заиграла «Операция «Ы»...». В день думского марафона, кстати, прошло «Белое солнце пустыни», но там и напряг был поменьше, и результат внешне более предсказуем. Потому и сгодилась неформальная сказка для взрослых со всеми ее парафразами и ироничными подтекстами.

Гайдай в этот ряд не вписывается. Будучи неотъемлемой частью советского фольклора, он не снимал фольклорное кино. По-английски folk-lore можно буквально перевести как «народная ученость» — и Рязанов, и Данелия, и Марк Захаров, и даже мультипликатор Котеночкин стали работать, надеясь на то, что народ уже кое-что о себе знает. В лучшие свои годы Гайдай на это никогда не надеялся и выигрывал.

ВЕРСИИ

Это, впрочем, еще даже не условия задачи, а всего лишь предисловие к ним. Условия же таковы, что, хотя покойный Леонид Иович Гайдай давным-давно заслуживает большой и подробной монографии, едва ли в ближайшее время кто-нибудь решится подобную книгу написать. По той простой причине, что, будь книга сделана, она состояла бы из разбора двух гениальных коротышек, трех блестящих кинокомедий, двух отличных экранизаций и такого же числа полуудач, неудач и просто никаких фильмов.

По первой версии Гайдай слишком переоценил собственные силы. Трюкач и эксцентрик от Бога, он принялся за не присущие ему повествовательные формы, начал экспериментировать с диалогом, характером, а потом и вовсе замахнулся на традиции «высокого смеха». В 1976 году, за «круглым столом» «Литературной газеты» обычно не склонный к теоретизированию режиссер высказался по поводу литературной классики как о своем «надежном резерве». И добавил почти как незабвенный товарищ Саахов: «Бояться не надо! Зачем бояться?»

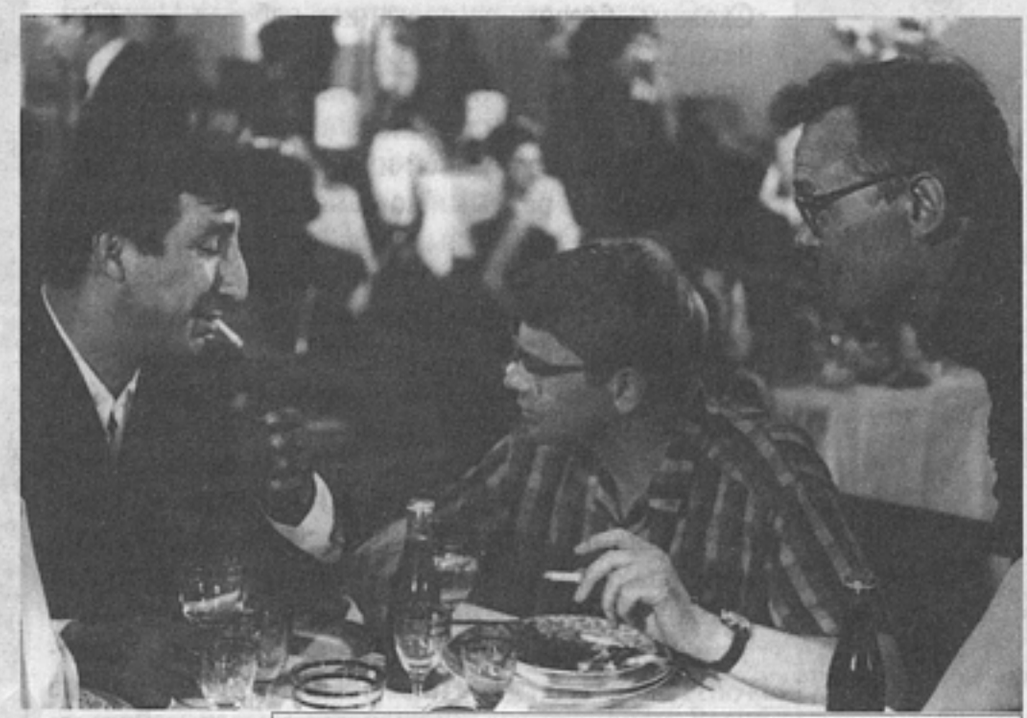
Это «зачем бояться» ему потом не раз припоминали. И, в общем, за дело. Гайдаевские экранизации выстроились строго по убывающей. От искрометных «Двенадцати стульев» и «Ивана Васильевича...» к удручающим «Инкогнито из Петербурга» и советско-финским «За спичками». Угодив в книжный переплет, великий клоун скис, сдал, сбил руку. Так что даже оригинальные сценарии экранизировал потом без особой фантазии. С началом перестройки он, правда, воспрял. Страна поголовно хохотала над действительно очень смешной сценой, когда брошенный в Большом театре клич «агенты КГБ на выход» вымел из зала всех, вплоть до солиста и капельдинеров. Удержусь от слишком витиеватой параллели с определенной выше балетной природой ранних гайдаевских шедевров. Факт остается фактом — общественная либерализация совпала с творческим возрождением. Что было бы дальше, мы так и не узнаем. Гайдай умер.

Версия вторая. Гайдая сгубило «самое читающее в мире общество». Он снимал гениальные *кино*комедии, а ему втюхивали высокие образцы литературы и драматургии. Гайдай искренне любил зрителей, поэтому к советам прислушивался. Критика ему все охотно объясняла. Почему, например, «Кавказская пленница» — это не выражение мысли через трюк, а просто балаган. Почему «Бриллиантовая рука» должна была бы стать пародией на второсортные детективы, а согрешила с бытовой комедией. Почему Гайдаю не даются сатира Ильфа и Петрова, социальный сарказм Булгакова или мещанский говорок Зощенко. Словом, перечитывая сейчас старые рецензии на гайдаевское кино, приходишь к выводу, что для современников идеальным созданием режиссера остался одночастевый «Пес Барбос...», по отношению к которому уже «Самогонщики» выглядят кризисом жанра, потому что продолжаются целых 20 минут.

Версии зеркальные, но оттого не менее противоречивые. Если на то пошло, «Пес Барбос...» тоже был экранизацией — в его основу лег стихотворный фельетон украинца Степана Олейника. «Иван Васильевич...», например, вроде бы был обречен на провал, потому что совершенно бестактно перетащил коммунальную лексику 30-х в многоквартирно-новостроечные 70-е и, тем не менее, вошел в пятерку лучших созданий режиссера, а тщательное ретро «Не может быть!» — нет. Не вышло, не сработало. Почему, наконец (и это самое главное), работы Гайдая «постлитературного» периода как будто сделаны другим человеком — не более и не менее талантливым, а просто другим.

СМЕХ СКВОЗЬ СЛОВО

Слово действительно не являлось преимущественной стихией мастера. В его диалогах встречаются лишние реплики (и это в фильмах, где буквально нет ни одного лишнего кадра). Что-то вроде пресловутого «волюнтаризма», которым Балбес сгоряча ругнулся в доме уважаемого Джабраила, ушло вместе со временем. Даже зрительные гэги, построенные на вербальных отсылах, обмельчали в первую очередь. Скажем, краткое содержание «Бриллиантовой руки», слепой строкой пробегающее за пять минут до конца фильма, с одной стороны, конечно, отражает истинное отношение автора к «мысли изреченной», а с другой — подставляет его под чуждые законы. И наоборот. Там, где слово развенчано, превращено в гэг, вывернуто наизнанку, все в порядке. Обратите внимание: на культовые поговорки разошлась прежде всего гайдаевская тарабарщина — «хам-дураля», «цигель-цигель, ай лю-лю!» или бессмертное «барбармия-кергуну» (последнее воспроизвожу на слух, потому что, как это записать, непонятно).



На съемках фильма «Кавказская пленница»

В этом смысле надо признать, что Леонид Гайдай абсолютно самостоятельно и независимо прошел

путь, которым до него уже ходили пионеры ранней «комической». В телепередаче Карена Шахназарова, например, Аркадий Инин рассказал, что Гайдай несколько дней мучился погоней для «Частного детектива...». Сцену сняли, всем она нравилась, а его что-то не устраивало, что-то раздражало. Успокоился он только тогда, когда разыскал крупный план черной кошки и врезал его в уже готовый материал. Излишне говорить, что кошка как таковая к сюжету никак прикреплена не была, в гонке не участвовала и больше на экране не появлялась. С ней пришел ритмический акцент, удар, синкопа. То, без чего кинопогоня — экстракт экранной пантомимы — просто не существует.

МАК СЕННЕТТ

Мейбл Норман в фильме Мака Сеннетта «Семейная жизнь Фатти и Мейбл»

Схожим образом, по преданию, работал Мак Сеннетт. Современники вспоминают, как он проклеил показавшуюся ему недостаточно энергичной сцену семейной разборки роликом, в котором кошка гонялась за выпорхнувшей из клетки птичкой. Сцены снимались разными постановщиками, в разных интерьерах и для разных фильмов, но Сеннетту на это было в высшей степени наплевать. Он делал комедию, которая должна была сразить наповал аудиторию, состоявшую из проходимцев, перемещенных лиц и безродных космополитов, приехавших попытать счастья в обетованной земле. Ни о какой культуре и даже фольклоре («народной учености») речь не шла. Америка 10-х годов была «дофольклорной» территорией и раннеиндустриальным Вавилоном. Может быть поэтому (так гласит еще одно предание) Мак Сеннетт очень гневался, завидев кого-то из сотрудников «Кистоуна» с книгой. Говорят, он даже повесил над входом в студию плакат, где коротко и ясно предупреждал: «В книге нет гэгов».

Юрий Никулин

На рубеже веков Бергсон написал свой трактат о смехе. Индивидуальному, трагическому и художественному противопоставлялось массовое, анонимное и механистичное («смех не есть результат размышления, но это почти рефлекторный механизм — удар на удар...»). Стоит ли удивляться, что ранний «слэпстик»[1] оказался почти универсальной категорией мироустройства, сослужившей немалую службу по придаче гетерогенному обществу единой ценностной шкалы. От примитивных социальных моторчиков (кто такие кистоуновские «ко-

[1] От англ. slapstick (slapstick comedy) — вид комедии положений в ранней американской «комической», ведущий жанр студии «Кистоун», доведенный до совершенства Сеннетом. — *Прим. ред.*

пы», «купальщицы» и «дети», как не прикидочная шифровка будущих опор протестантского истеблишмента — репрессий, эроса и семьи), через выделение общественно идентичных масок к кризису и концу.

Конечно, можно утверждать, что Линдера, Ллойда и Китона вывели в тираж звук, полный метр и литературность повествования. Но еще правильнее предположить, что эти рафинированные клоуны просто ушли из времени. Остался только Чаплин, чей избыточный физиологизм с самого начала предполагал в варварской монополии движения и ритма двойственность, а стало быть, развитую буржуазность личности.

КНИГА ГЭГОВ

Георгий Вицин

Гайдай как будто не открыл ничего нового. От короткого — к длинному, от маски — к характеру, от трюка — к истории. «Пес Барбос и необычный кросс» почти буквально повторяет метафорический слой максеннеттовских эскапад — собачка оснащена динамитными шашками, стало быть, исход беготни вполне смертоносен, но оттого не менее смешон. Сюда же попадает и персонажный расклад знаменитой троицы, и серийность, и даже тот полузабытый факт, что прямо с экрана Трус, Балбес и Бывалый перекочевали в кадры фотокомиксов. «Кавка́зская пленница» несет в себе все черты коротышки, ставшей полнометражным фильмом, «Бриллиантовая рука» попадает под определение абсолютного шедевра, потому что уже на уровне сценария планирует диалог как набор вербальных гэгов.

Бастер Китон

О дальнейшем читайте в истории кино и имейте в виду, что Гайдай еще легко отделался. В схожей ситуации Линдер наложил на себя руки, Китон попал в дурдом и даже уступающий им калибром Роско «Фатти» Арбэкль в пьяной истерике грохнул несовершеннолетнюю старлетку.

Задача, однако, не в том, почему Гайдай кончил именно так, а почему он именно так начал? В 60-е годы попытки реанимации старой комедии вошли в моду по всему миру. Беспрецедентная овация, которую публика Венецианского фестиваля устроила вынырнувшему из небытия Китону, многочисленные антологии «Золотого века комедии», попытки деловитых американцев поставить возрожденный жанр на конвейерную основу (до нас в свое время дошел «Этот безумный, безумный, безумный мир» Стэнли Креймера, кого по темпераменту комедиографом никак не назовешь). За считанными исключениями опыты закончились ничем. Мировая культура 60-х, искренне пытающаяся примерить варвар-

Чарли Чаплин

ские одежды прошлого, отторгла «слэпстик», как инородное тело, лишь частично абсорбировав его в поп-комедии à la Ричард Лестер.

Случилось это, вероятно, потому, что 60-е всего лишь имитировали культурную tabula rasa, будучи по существу исписанными вдоль и поперек наследием предыдущих периодов. У Гайдая же получилось нечто, что не объясняется только индивидуальным даром, но требует более широкой опоры, фона, бэкграунда.

Понятно, что глупо достраивать целый исторический фрагмент дедуктивным методом, но иначе не получается. Анализируя от противного — не от времени к фильмам, а от фильмов ко времени, приходишь к выводу, что гайдаевская эксцентриада взошла на нераспаханной грядке коллективной души, там, где еще не упали семена иных знаний и соблазнов, где народная душа еще девственна, обнажена и проницаема для той самой балетной абстракции представлений о себе и о мире.

Легче всего связать это с пресловутым шестидесятническим оптимизмом, однако он оставил по себе немало мифологических величин и, судя по всему, был мифологически же изрядно подготовлен. Гайдай работал не поверх времени, он оставался внутри, но запускал при этом машинерию смеховой архаики «до времени» и до главных этапов общественного творения.

Юрий Никулин

Александр Демьяненко

Гарольд Ллойд

ГАРОЛЬД ЛЛОЙД И ДРУГИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШУРИКА

Когда-то ходила байка о том, что «Пса Барбоса...» и «Самогонщиков» рассылали по нашим консульствам и заграничным торгпредствам с инструкцией показывать фирмачам перед заключением ответственных сделок. Говорят, что, поглядев гайдаевские коротышки, буржуи мягчели и легче шли на уступки. Это, наверное, анекдот, но анекдот с немалым смыслом. Гайдай ухитрился создать редкий феномен по-настоящему смешной кинокомедии в стране, где смех традиционно устремлялся по нисходящей.

«В особенности страшен смех как социальное орудие, — написал когда-то Луначарский, — если он получает движение не сверху вниз, а снизу вверх». Сказано совершенно верно, и между строками еще вернее замечено, что самому счастливому в мире народу оружие лучше не доверять. Потому талантливый Григорий Александров всегда подчеркивал, что делает не «смешное» кино, а «веселое» — так спокойнее. Гайдай

же делал кино, которое еще толком не очень ориентировалось в субординации верха и низа, поскольку крайности иерархии в свою очередь еще не утвердились.

Проверить это очень просто. Например, легендарные Никулин — Вицин — Моргунов при рождении еще не несут в себе внятных социальных амплуа. Жлобом, пьющим интеллигентом и уркой они становятся только в «Операции «Ы...», а в «Псе Барбосе...» и «Самогонщиках» являют всего лишь эксцентрический контраст человеческих типов — толстого и тонкого, флегмы и неврастеника. Это сугубо максеннеттовский подход к исполнителям — кистоуновский персонал подбирался по принципу едва ли не патологической гипертрофии внешних черт. Косоглазый Бен Тюрпин, тощий, как жердь, Форд Стерлинг, олигофрен Фатти. Даже Чаплина позвали сниматься, потому что Мак Сеннетт поначалу увидел в нем потешного старика.

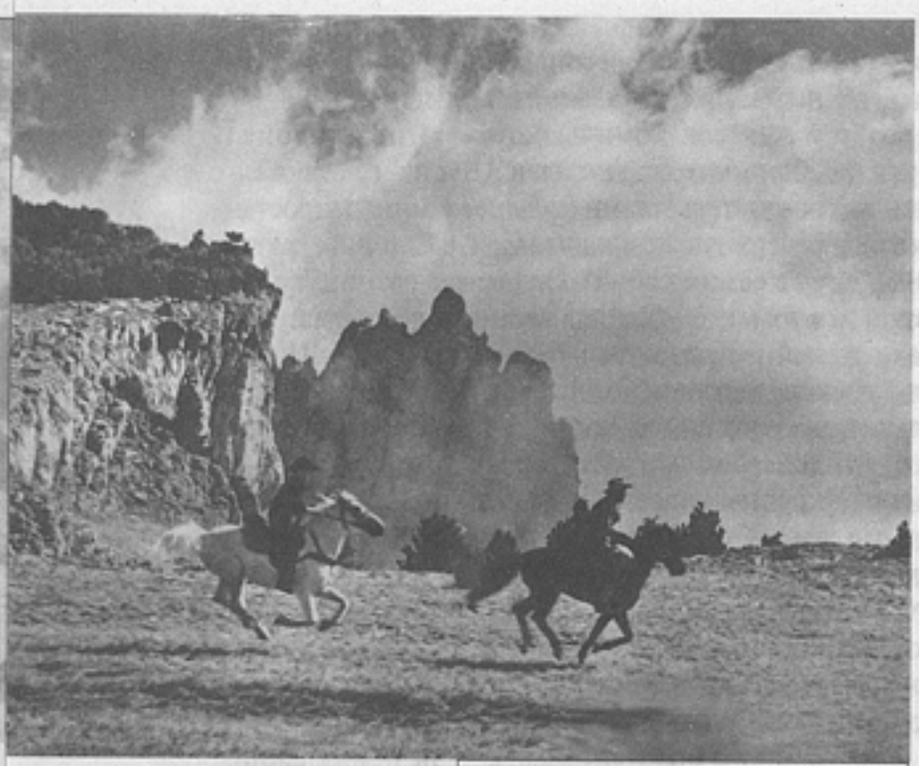
Из бурлящей массовки выделился индивидуальный герой. У Гайдая им стал Шурик, которого мы со временем начали воспринимать как образцово-смехового шестидесятника. Ковбоечка, «техасы», кеды, сопромат, приработки на стройке, рюкзак, фольклорная экспедиция, платонические влюбленности — очкастый блондин, как губка, впитал внешность эпохи (семидесятнический Шурик-изобретатель в «Иване Васильевиче...» — это уже функция, служебный персонаж). При этом самая узнаваемая поколенческая черта Шурика — стихи Ярослава Смелякова — его же самая диссонансная черта. Охотно верится, что угоревший от сессии студент не проваливается в канализационный люк. Он же, произносящий культовые строки о «хорошей девочке Лиде», доверия не вызывает, как не вызывает доверия занятый мелодекламацией балетный солист.

В галерее далеких предков Шурик больше всех перекликается с Гарольдом Ллойдом. Не только потому, что оба в очках. И первый из триумвирата американских киноклоунов, и советский смеховой медиум сконструированы из вторичных общественных атрибутов. Обоим не надо разговаривать. Обоим надо только быть. Там канотье, тут ковбойка. Там костюмчик, который мама-провинциалка построила сыну на выпускной бал и в котором он отправился покорять столицу, тут джинсы из чертовой кожи, с обилием карманов и заклепок, стремительно входящий в моду бытовой дизайн ранних 60-х. Там — вечный клерк, тут — вечный студент.

Адресат комического противостояния у обоих похож. Ллойд и Шурик сражаются с обстоятельствами (позднее Китон откроет агрессивную природу вещей, а Чаплин схватится с самим собой). Ощутимая разница только в том, что у Ллойда внешняя сила носит стихийный, анонимный характер, а для Шурика она персонифицируется то в отправленного на «сутки» дебошира, то в антиобщественные действия мелких городских жуликов или крупных восточных управленцев. Тут, кстати, объясняется и природа отрицательных персонажей Гайдая. И тут же видна обаятельная нестыковка первой новеллы «Операции «Ы»...» — у беспредельщика Феди вдруг обнаруживается семья, дочки, а самому ему сорок один год, значит воевал и под обстрелом отбойного молотка лежал вполне осмысленно...

Понятно, что дальше Ллойда эволюция героя пойти не могла. Общество сделало очередной виток против резьбы. Смех перестал циркулировать по вертикали и устремился куда-то набок, к грустным или злым комедиям. Только в самом лирическом создании Гайдая — эпизоде «Наваждение» из «Операции «Ы»...» — Арлекин — Ллойд успел ненадолго уступить место Пьеро — Китону. Совершенно по-китоновски задуманный сюжет движется предметом, вещью, неодушевленной материей. Шурик обречен, едва завидев конспект в руках Лиды. Вещь ведет его по истории, предмет провоцирует чувства. Люди обречены жить в каком-то ином мире, отличном от стихии намерений и обстоятельств. Солнечный герой-идиот на секунду поворачивается печальным лунным ликом. Кстати, «Наваждение» оказалось едва ли не единственной работой мастера, получившей международную награду — главный приз короткометражного фестиваля в Кракове.

Больше такого не случается. Чаплином Шурик не стал и стать не мог, потому что Чаплин сделал из эксцентрической комедии буржуазную, а Леонид Гайдай искренне снимал советское кино. И, начав делать его всерьез, в полном объеме общественных знаков и величин, просчитался. «Спортлото-82», «Опасно для жизни!» и «Частный детектив, или Операция «Кооперация» — это настоящие советские комедии. То есть никакие.



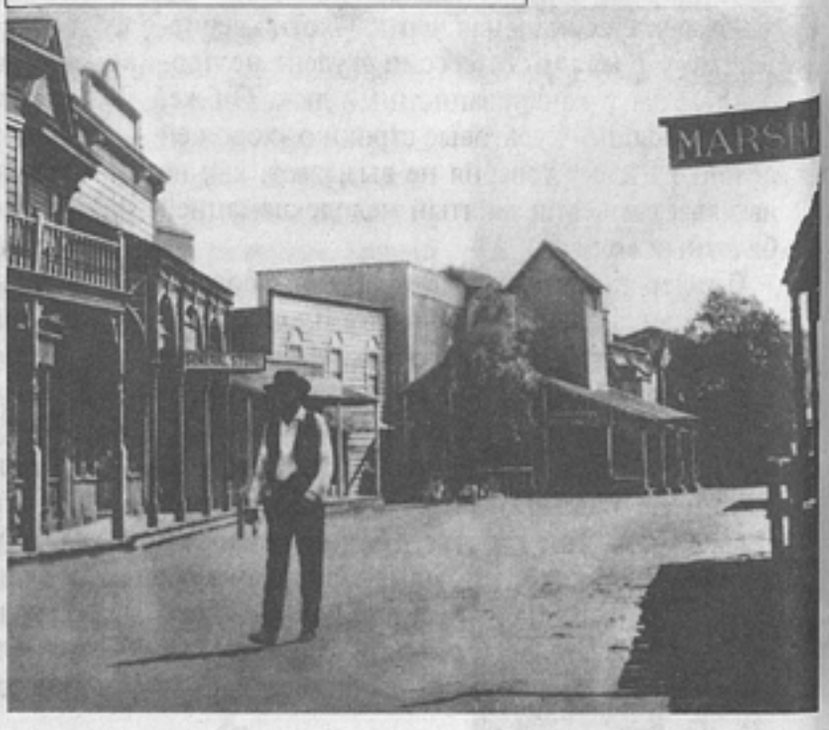
Вестерн по Гайдаю

РЕЖИССЕР, КОТОРЫЙ СЛИШКОМ МНОГО ЗНАЛ

При таком варианте решения «литературный» период режиссера кажется уже не навязанным извне и не ложно понятым изнутри. Может быть, Гайдай сознательно отсиживался в тени Булгакова, Гоголя или Зощенко, пережидая время и втихаря оттачивая стиль? Эта версия напрочь разбивает гипотезу о Гайдае — стихийном гении и ставит не менее трудный вопрос о Гайдае-стилисте. Тем более что экранизация как таковая появилась в его фильмографии в разгар эксцентрического периода. «Деловые люди», сделанные по трем рассказам О'Генри, последовательно показывают виртуозные упражнения режиссера в канонических американских стилях — вестерне, криминальной драме и бурлеске.

Насколько у него это вышло, сужу по себе. Однажды я наобум включил телевизор и минут пять пребывал в полной уверенности, что смотрю какой-то старый голливудский боевик с ковбоями и индейцами, а не «Дороги, которые мы выбираем». И куда деть сцену застолья из «Ивана Васильевича...», всенародно любимую за исполненную Куравлевым песенку о счастье, но мало кем идентифицированную как гомерическая пародия на пир опричников из «Ивана Грозного». Или совершенно психоделическую отсылку в «Не мо-

Вестерн по-голливудски



жет быть!», когда тема «вы слышите, грохочут сапоги» моментально выстраивает вокруг кокетливого нэпмана Олега Даля сообразный ореол «звездного мальчика». Или совсем уж ни в какие ворота не лезущий гэг из «Кавказской пленницы»: в поисках Нины Шурик шарит по спальным мешкам и в одном из них видит самого себя — в 1967 году такой сюр мог быть спровоцирован только прологом «Земляничной поляны», прочно засевшей в сознании отечественных кинематографистов как образец авторского кинописьма.

Все это наводит на предположение, что Гайдай, никогда не объяснявший собственное творчество, относился к кино совершенно по-хичкоковски. То есть, если вспомнить известную сентенцию Хичкока не как к куску жизни, а как к куску торта. Только такое, вполне циничное, отношение способно породить неизбывную «приятность» кинофактуры, повышенный игровой тонус и техническую сделанность изображения как безусловную и достоверную.

Франсуа Трюффо заметил, что в авторимейке «Человека, который знал слишком много» Хичкок победил действительность вымыслом — тень дирижера неумолимо приближается к роковым нотам по разлинованному полю партитуры. В реальных пропорциях такое снять невозможно, тогда режиссер изготовил гигантский макет нотного листа, подсветил его сильными направленными лампами и получил эффект более реальный, чем сама реальность.

В «Операции «Ы»...» на оживленной улице Шурик теряет из виду страницу конспекта. Бросаясь то туда, то сюда, он видит журнальный разворот, газету и, в том числе, том из шеститомника Шекспира, раскрытый на гравированной Гончаровым заставке к «Гамлету». Понятно, что никто, тем паче на улице, таким образом не читает. Но как по-другому показать, что это именно Шекспир и именно «Гамлет»? Только так и никак иначе.

В «Бриллиантовой руке» Геша Козодоев, убедившись, что «клиент готов», встает из-за ресторанного столика и отправляется «позвонить мамочке». Настаиваю, что это прямая цитата из «Севера через северо-запад»: шпионские страсти начались с того, что герой Кэри Гранта точно так же отправился «звонить мамочке» в тот момент, когда посланцы нескольких разведок с нетерпением ждали, кто из посетителей ресторана откликнется на кодовое имя таинственного спецагента. Кстати, следующий затем у Гайдая культовый микросюжет о «Володьке, который сбрил усы», в целом повторяет схему хичкоковского триллера, классическую формулу «не тот человек».

Хичкок возвел в стилевой абсолют ауру ложной безопасности, сквозь которую мерцала черная дыра, обманка, перевертыш. Через разрезы торта проступала то странная ухмылка Нормана Бейтса, то ведущие в никуда лестницы «Головокружения». Гайдай отработал почти журнальный стиль эпохи 60-х — пластиковые покрытия, легкие несущие конструкции, яркую синтетику костюмов, твист и текучие контуры автомашин. Авторский сдвиг наступал глубже, в эксцентрической сцепке внешне логичных вещей. Брюки не превращались в элегантные шорты, тост, записанный в трех экземплярах, оказывался подносом с винными бутылками. Нейлоново-бандлоновый Геша спасался от восточной путаны, а грозная управдомша вдруг выламывалась в ориентальном танце и совершенно по-проститучьи мигала подмалеванным глазом.

ДЖЕНТЛЬМЕНЫ ПРЕДПОЧИТАЮТ ПОДГЛЯДЫВАТЬ

И Гайдай, и Хичкок снимали не просто красивых, но и очень стильных женщин. Визионерская природа хичкоковской эротики неоднократно откомментирована. «Каждому охота повстречать настоящую леди, — откровенничает мэтр, — которая в спальне превращается в шлюху». О гайдаевском эротизме мы знаем куда меньше, хотя он, в сущности, той же природы. Комсомолки-спортсменки у него несут не меньше соблазна, чем пресловутые хичкоковские «блонди». Бурлескная природа жанра позволяет раздевать их без преднамеренного ущерба для нравственности. Танец (обратите внимание, гайдаевские «леди» как будто невзначай повторяют пластику восточных одалисок) объясняет созерцание глазами героя, а не автора. Лиловые колготки, в которых отплясывает кавказская пленница Наталья Варлей, халатик с перламутровыми пуговицами, спадающий с роскошной Светланы Светличной, парный

стриптиз, устроенный Шуриком и Натальей Селезневой над страницами драгоценной тетрадки... Немыслимо, но Гайдай вовлек в эротическую игру саму Нонну Мордюкову. Правда, опосредованно, через бред, галлюцинацию, ступор. «Наши люди в булочную на такси не ездят»... «Хорошо бы... Пива!» — «Нет. Только вино!»

На съемках фильма «Кавказская пленница»

Одну из самых рискованных квазиэротических сцен Хичкок снял в «39 ступенях». Скованные наручником Роберт Донат и Мадлен Кэррол ночуют в придорожной гостинице. Кровать в комнате одна, коротенькая цепочка не дает даже отвернуться. Перекидываясь с партнершей ироничными репликами, Донат извлекает пилку и принимается полировать ногти. Хичкок устанавливает камеру на такой точке, что движения героя отчетливо намекают на акт мастурбации. В «Наваждении» есть точно такая же сцена и точно такой же ракурс. Разница лишь в том, что между героями посредничает все тот же конспект. Воистину, Гайдай работал для самого читающего в мире общества.

На съемках фильма «Бриллиантовая рука»

ЧЕРНАЯ КОШКА, КОТОРАЯ ГУЛЯЛА САМА ПО СЕБЕ

Видел Гайдай Хичкока или не видел? Сознательно цитировал или просто мыслил в том же направлении? Стихийно воплощал смеховую культуру времени или просто избрал эксцентриаду как одну из форм стиля? Кто он — Мак Сеннетт, отразивший кусок эпохи и не востребованный следующим куском? Или Хичкок, аппетитно резавший эпоху на куски и отложивший нож в сторону, когда эпоха перестала быть кремовой, податливой и вкусной?

Мак Сеннетт, вероятно, очень удивился, поняв,

что изменившаяся вокруг жизнь требует чтения столь ненавистных ему книг. Хичкок досадовал, разобравшись, что с жизнью больше нельзя играть в изощренные стилевые прятки и что за огрубевшим фасадом реальности больше не видны его прихотливые авторские мании. Где тут решение нашей задачи, совершенно непонятно, потому что 70-е годы в одинаковой степени отменили и эксцентрику, и стиль. Все, что смог рассмотреть Гайдай в новой социальной реальности, — это мотоциклисты в огромных шлемах и обилие поясняющих, запрещающих или направляющих надписей. Одну из них — «Опасно для жизни!» — он вынес в заглавие своего фильма.

Хичкок сдался, когда длина женских юбок сначала немыслимо взлетела вверх, а потом опустилась до катастрофического «макси».

Гениальный вуайер мыслил на уровне классической середины, фантазируя все остальное. Гайдай капитулировал, когда общественное слово превратилось в инструктивную строку.

На этом их сходство точно кончается. Хотя Хичкок всю жизнь снимал комедии, гримируя их под ужастики, детективы и психодрамы, а Гайдай честно самовыражался в соответствующем жанре, пузатый британец постановил за правило появляться в своих картинах сам. Гайдай с не меньшим упорством показывал в каждом фильме черную кошку.

Из диалогов еще одного знаменитого и любимого фильма мы знаем, что очень трудно искать черную кошку в темной комнате. Тем более если ее там нет.

М.ЗАК

С ЛЮБОВЬЮ К БАЛБЕСУ

Самый уязвимый жанр в отечественном кино? Самый многострадальный? Конечно, она, комедия, подозрительно любимая народом. Так было вчера, когда кино называлось советским. Но и сегодня комедии достается не меньше, хотя цели, казалось бы, преследуются прямо противоположные. Раньше обвиняли в безыдейности и очернительстве. Теперь вчиняют иск по другой статье.

Поэт Наум Коржавин прислал из Бостона в «Вопросы литературы» статью, где тщательно и нетерпимо препарирует словесный ряд утесовских песен из «Веселых ребят», целиком записывая их по ведомству тоталитаризма. Чем мы, умудренные опытом разных строек и перестроек, отличаемся от тех, кто в свое время в пух и прах разнесли сценарий «Джаз-комедии» (такое было название), заявив, что «социального хребта в нем нет...»?

Воистину, «Сердце, тебе не хочется покоя»...

Кстати, о сердце. Рассказывают, что свой инфаркт Леонид Утесов получил после просмотра восстановленной копии «Веселых ребят», где на экране был все-таки он, а голос принадлежал В.Трошину. Существовали такие переозвученные копии и, наверное, до сих пор гуляют где-нибудь.

Но перейдем от Леонида Утесова к Леониду Гайдаю. Он также получил свое в недавней телепередаче по программе «К-2», где постановщика «Бриллиантовой руки» объявили едва ли не Главным диссидентом кино застойного периода. «Остров невезения» — это псевдоним страны Советов, а мы с вами — те самые «люди-дикари, на лицо ужасные, добрые внутри». Спорь, не спорь — раз в телеке объявили, так тому и быть. Оказывается, знакомый припев — «А нам все равно» — из песенки в исполнении Юрия Никулина, где зайцы косят «волшебную трын-траву», — это прямой удар по тогдашней системе агитации и пропаганды.

Система же доказательств в «К-2» наглядна и проста. Если два жулика из «Бриллиантовой руки» целуются перед отплытием теплохода, то к ним незамедлительно подклеиваются хроникальные кадры поцелуйных обрядов вождей, от Хрущева до Горбачева. Если из картины выбросили реплику управдомши о том, что герой, может быть, по субботам ходит в синагогу, то на экране телевизора тут же возникает реальная московская синагога; мол, попробуй, вырежи. С документальными кадрами не поспоришь.

Тогда и теперь нам песня строить и жить помогает, надо лишь заново подобрать подходящий мотив, все дело в конъюнктурной аранжировке.

Методика по-своему отработана. Помню, как в другой телепередаче, где речь шла об анархизме, зачитывались вполне серьезные тексты из Кропоткина, а зрительный ряд составляли кадры из «Александра Пархоменко». Петр Алейников, в пулеметных лентах крест-накрест, изображал, вернее — тактично пародировал, лубочную фигуру морячка-анархиста.

Вообще же по поводу такта лучше умолчим. Иначе надо как-то комментировать признание Светланы Светличной, сыгравшей в картине Л.Гайдая аферистку-соблазнительницу, что она-де «первая разделась в советском кино». Наконец, стало ясно откуда берется традиция свободных от одежд дам в нынешних российских фильмах.

Я мало знал Леонида Иовича — случайные встречи во время хозяйственных маршрутов по Аэропортовской, пара заседаний во вгиковских комиссиях, — но уверен: подобная «модернизация» его творчества вряд ли обрадовала бы режиссера. Юмора ему было не занимать.

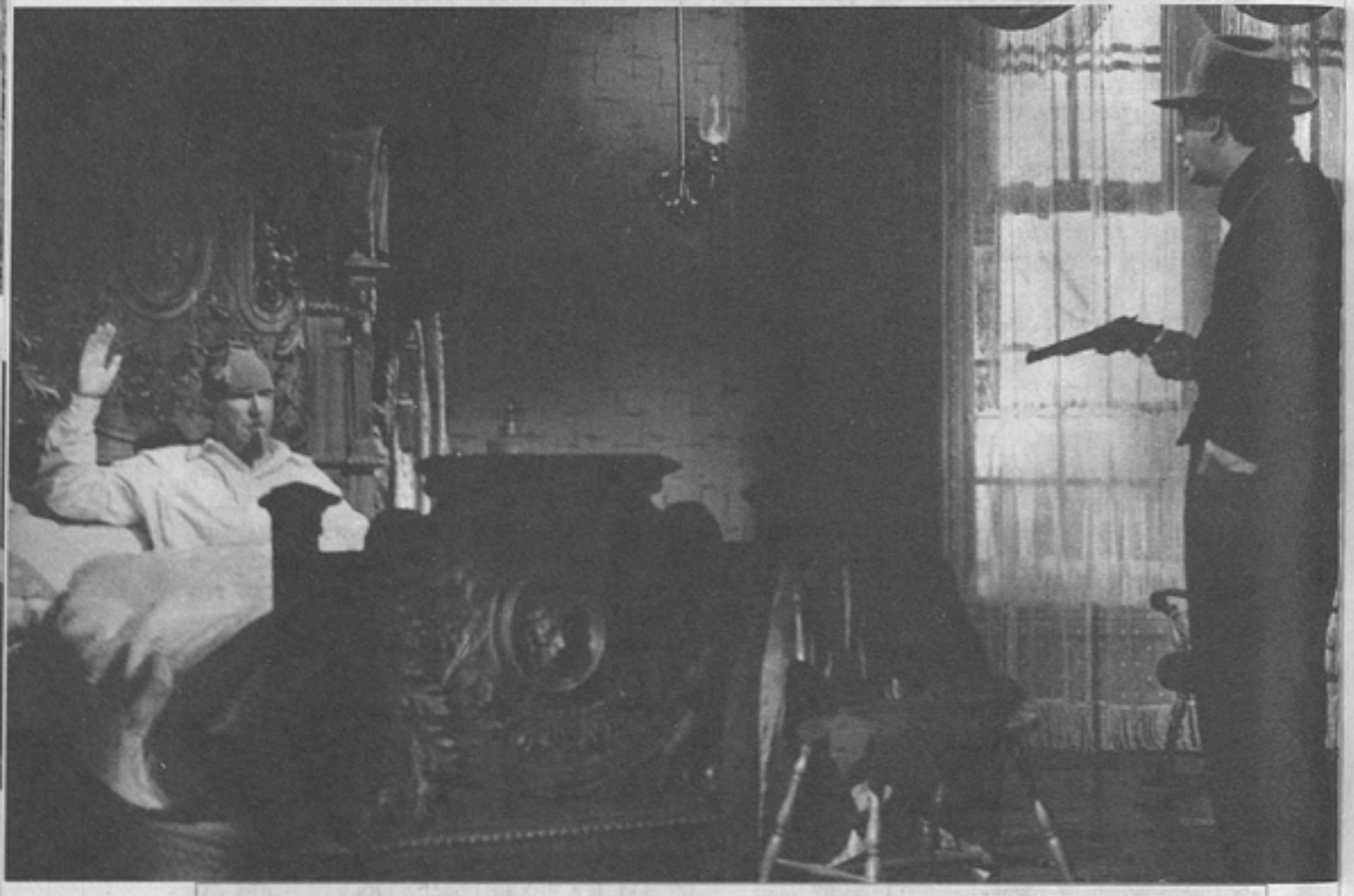
Перестанем вынимать фиги из чужих карманов и попробуем накоротке разобраться в причинах неубывающей популярности его фильмов. Более того, идет процесс накопления этой популярности, что обычно является признаком перехода произведений в разряд... Просится сюда определение «классических», но вспомним опять о юморе, такте и о скромности.

Он действительно был скромным человеком. Не кичился военным прошлым. Не выступал с манифестами. Очень редко давал интервью, и в них не содержалось больших откровений. В признанной тройке комедиографов — Э.Рязанов, Г.Данелия, Л.Гайдай — занимал почетное третье место. Сегодня найдутся охотники поменять их местами, но будем верны истории. Все равно что поменять местами знаменитых персонажей его знаменитой троицы. Кто из них важнее? Надеюсь, сравнение никого не обидит; речь идет о жанре, где юмор желателен.

Не собираюсь писать хрестоматийный творческий портрет, перечислять все поставленные им фильмы. Тем более что последние, особенно «На Дерибасовской хорошая пого-

да...», мне нравятся гораздо меньше. Для того чтобы понять феномен Л.Гайдая, достаточно взять одну из его комедий, даже один эпизод, один персонаж; они легко моделируются.

Реже вспоминают о таком его фильме, как «Деловые люди». Между тем здесь видны истоки. Он экранизировал Гоголя, Зощенко, Булгакова, Ильфа и Петрова. Но сначала — О'Генри. Как-то неудобно: американский писатель впереди российских. Ничего страшного, такова закономерность его режиссерской поэтики. Л.Гайдай начинал с «экранизации» американской «комической», обучаясь и пародируя одновременно.



«Деловые люди»

В новелле «Родственные души» (из этого фильма) вор, забравшийся ночью в дом и уже взявший на мушку хозяина, вдруг узнает, что их обоих мучает ревматизм. Богач и парий становятся друзьями по несчастью. Когда вор перешагивает через окно в комнату, его башмаки начинают скользить по гладкому паркету; хватая руками воздух, он пытается сохранить равновесие на разъезжающихся ногах. Эта маленькая клоунада — цитата из чаплинской пантомимы. Она тут к месту: ведь и Чарли становится другом миллионера, когда тот пьян. Виски в «Огнях большого города» и ревматизм в «Деловых людях» выбивают героев из социального равновесия, и тогда хозяева жизни испытывают чувство дружбы к ближнему.

О'Генри и Чаплин — «родственные души». В их близости Л.Гайдай ищет и находит свой авторский комментарий. В чем его смысл? Проповедь классового мира с помощью ревматизма? Печальная серьезность Р.Плятта в роли хозяина и открытая доверчивость Ю.Никулина в роли вора естественно дополняют друг друга; приступы боли сменяются у них приступами человечности.

Скажем так: гуманистический аспект с самого начала был выбран Л.Гайдаем в качест-

ве приоритетного. Но так говорить не хочется... Излишне научно и не в жанре.

Пойдем дальше; в другой новелле из этого же фильма — «Вождь краснокожих» — данный аспект переходит в открытую буффонаду! Здесь режиссер по праву эксплуатирует свои собственные, совсем свежие традиции, открытые им в знаменитой короткометражке «Пес Барбос...».

Прежде всего он перенимает у героя, веснушчатого мальчишки, которого похитили в целях выкупа, его нетронутую веру в очевидность невероятного. Это очень важно: Л.Гайдай не стремится быть умнее своих персонажей. Он играет вместе с ними, так же азартно, взахлеб, как «вождь краснокожих» играет в индейцев. Вера в реальность своей выдумки дает мальчишке огромные преимущества перед двумя слишком взрослыми мошенниками. Подобно ему, Л.Гайдай искренне верит в преимущества эксцентрической комедии.

Читая О'Генри, мы раньше, например, не замечали, что один из героев по имени Билл (в новелле Л.Гайдая его играет А.Смирнов) невероятно силен. Подняв человека одной рукой, легко забрасывает того в седло. Когда же из раскрученной пращи вылетает камень, нацеленный в лоб, силач без стона валится наземь, сраженный мальчишкой.

Вы правы, очередной раз в искусстве происходит библейский поединок Давида и Голиафа. Напомним кадры из чаплинского «Пилигрима», где беглый каторжник, скрывшийся под рясой проповедника, пластически рассказывает прихожанам эту притчу. Л.Гайдай свободно, не стесняясь, пользуется мотивами «чаплиниады». Но от О'Генри к Чаплину его влекут собственные ассоциации. Они неправильны. Вопреки традициям он отдает свои симпатии уставшему от жизни и неудачных афер пожилому Голиафу, сиречь Биллу...

Его фигура, задрапированная складками одеяла, раскачивается в немом отчаянии, рождая в нас щемящую жалость. Этот немой кадр красноречив, его можно спроектировать на другие фильмы Л.Гайдая, где жалость и сострадание правят экранным миром, соперничая с трюками и смехом.

Немая «комическая» много дала режиссеру. Но вот в «Деловых людях» наступает эра звукового кино; когда трясут мальчишку, с экрана раздается громкий звук: будто веснушки стучат друг о друга, как желанные доллары. Образ «мальчишки-копилки» рожден детской фантазией, которую Л.Гайдай использовал в своих корыстных режиссерских целях.

В извечной борьбе «давидов» и «голиафов» он не занял позицию рефери. Сострадание проложило ему прямую целлулоидную дорожку к Бывалому, Балбесу и Трусу.

Много лет актерская «маска» у нас не приживалась. Было высказано разумное предположение, что советская действительность развивается с такой быстротой, что неизменный комедийный герой противоречит ей по самой своей инертной природе. Л.Гайдай решил это проверить. Начиная с «Пса Барбоса...» три постоянных актерских амплуа прочно закрепились за Е.Моргуновым, Ю.Никулиным и Г.Вициным. Эксперимент сопровождался невероятным успехом.

Природа этого успеха выглядит загадочной.

Я настаиваю на следующей версии: традиционные «маски» только по видимости оставались неизменными, на самом деле они менялись, двигались в сторону объемных комедийных характеров. Энергия движения проистекала из нашего образа жизни, их экранные биографии были по-своему типологичны. Бывалый, Балбес и Трус, как и все советские люди, в поте лица добывали свой хлеб, работали не покладая рук, хотя их «профессии» и не значились в социальном реестре. Эта троица была комической проекцией весьма серьезных забот и проблем.

Доказательства?

В жаркий полдень друзья покидают автобус-холодильник с сосульками на бровях — кадр из «Кавказской пленницы». Механизм смешного незамедлительно срабатывал. И раньше было смешно, когда мистер Питкин из английской комедии вмерзал в глыбу льда. Но вот что любопытно: холод, сковавший их фигуры, не в силах заморозить хватательный инстинкт: ничего не видящий, не соображающий Балбес машинально волочит из машины баранью тушку.

Биологическая и социальная основа хватательного инстинкта заслуживает специального изучения. Мы лишь упомянули этот условный рефлекс, не чуждый человечеству вообще, а нам — тем более, особенно сейчас, когда несут не тушки — целые предприятия заталкивают в мешки. Впрочем, признаю, что ассоциация груба.

Так или иначе, вряд ли кто будет спорить, что долговременный успех троицы замешан на узнаваемости. Маска — тоже человек, и ничто человеческое ей не чуждо. Когда зритель узнает себя в столь легендарных фигурах, эффект сопереживания и сострадания круто возрастает.

...Красивая девушка идет по горной тропинке. Она поет и танцует. Это Нина — Н.Варлей из «Кавказской пленницы». Прячась по кустам, ее преследует троица, получившая аванс за похищение. Л.Гайдай, как и положено, превращает погоню в цепь эксцентрических трюков. На всякий случай была привлечена медведица — медведь же, только белый, в свое время испугал Чарли в «Золотой лихорадке». Но самый смешной трюк рождается... из лирики! Не в силах совладать с очарованием девушки, Трус вторит фальцетным «ла-ла-ла!» ее песенке. Обширная ладонь Бывалого захлопывает тому рот, но в памяти, в нашей зрительской памяти, все равно остается эта лирическая нота, которая и делает из маски человека.

«Кавказская пленница»

Если бы хватило времени и места, можно было по кадрам перебрать различные свойства и оттенки людских натур, запечатленные в легендарной троице.

От кадров перейдем к обобщениям.

Комедии бывают лирические, сатирические, эксцентрические. Л.Гайдай смешивал эти краски на своей режиссерской палитре. Обидно, что многие помнят Огурцова из «Карнавальной ночи», а вот тов. Саахов из «Кавказской пленницы», по-моему, зря обойден критическим вниманием. Слегка полнеющий, но еще элегантный деятель районного масштаба, одетый в чесучу, покупал себе жену. В.Этуш исполнил эту роль с гражданской страстью. Он обвинял в аполитичности жадного родственника, когда тот требовал слишком много баранов за невесту, тогда как район не выполнил план по шерсти. Видимо, дело было все-таки в родственных связях: среднерусский Огурцов наследовал черты Бывалого из «Волги-Волги», восточный же человек тов.Саахов олицетворял слишком давние феодальные пережитки. Само же слово «олицетворяет» В.Этуш выговаривал с трудом, мешал акцент.

Помешала и троица. На афише фильма в центре были крупно помещены Бывалый, Балбес и Трус, а герой В.Этуша скорее угадывался на заднем фоне. На экране эта композиция выглядела иначе. Актерские «маски» вынуждены были соперничать с персонажем, который по праву заполучил фамилию, а не кличку и сдвинул комедию в зону сатиры.

Время шло, в «Бриллиантовой руке» Л.Гайдай пожертвовал троицей, получив взамен одного персонажа — старшего экономиста Семен Семеныча, средних лет, женатого, отца двоих детей. Анкетные данные необходимы. На последней странице сценария можно было прочесть: «Сеня, я тебе хотела сказать... Кажется, у нас будет ребенок». В фильме этого признания нет. Однако спросим, много ли найдется на свете комедийных героев, способных производить детей?

У Чарли в картине «Малыш» ребенок был не свой, приблудный, приемыш. Л.Гайдай обогнал Чарли Чаплина...

Серьезно, это было, наверное, очень нелегко: заставить зрителя поверить в Семен Семеныча, наделенного всеми библейскими доб-

родетелями, помноженными на моральный кодекс. Борьба за положительного героя в советской комедии, наконец, увенчалась успехом.

Юрий Никулин весь фильм таскал, как груз условности, свою бриллиантовую руку. Попробуй быть достоверным... Недаром он заботливо подкладывал ее под голову спящей жене, чтобы она и зритель свыклись с этим неудобством.

Над кем смеялись?

Тематическая рубрика «сатира на контрабандистов» не проходила. Иерархия внутри шайки нарушена. «Шеф» почти не виден: это рука, запирающая систему замков. Помощника сыграл А.Папанов — получился громила с мощными кулаками, мрачным юмором и псевдоукраинским акцентом. Его незадачливого партнера Гешу Козодоева А.Миронов испол-

На съемках фильма «Бриллиантовая рука»

нил в легких, будто порхающих ритмах, в почти музыкальной пластике. Согласитесь, неожиданная трактовка образа, озаглавленного старинным словечком «контрабандист».

Но главная неожиданность — герой Ю.Никулина.

Он был поставлен в жесткие условия, нарушающие веру в людей. За ним охотятся, тревожная басовая нота возникает из глубины экрана и его души, голова уходит в плечи, рука в гипсе отводится назад, готовая ударить. Озвученный пластический рисунок предупреждает об опасности.

Но каждый раз его что-то спасает...

В этом *что-то* — разгадка роли. Коварно до-

веденный до кондиции, Сеня рвется к ресторанному микрофону, чтобы отвести душу, исполнить песенку о зайцах и трын-траве, с последним куплетом он падает туда, где много посуды. Спасла его песенка, а если говорить шире — лирическое начало (вспомним фальцетное «ла-ла-ла»), а если еще шире — человечность, естественная человечность образа, снабженного набором эксцентрических черт. Он запутался бы в детективной интриге и стал жертвой шайки, если бы сквозь условную сверхположительность не был виден узнаваемый характер.

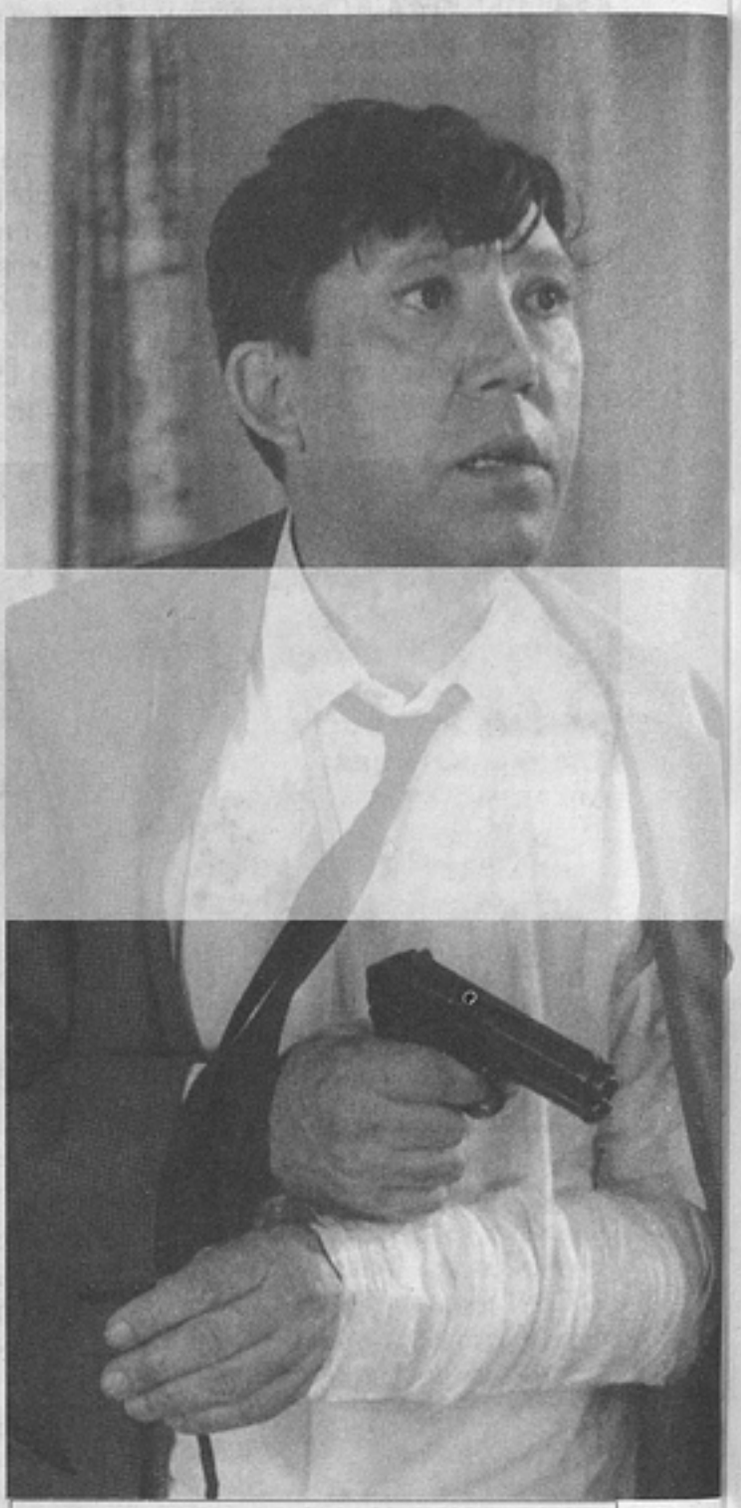
Уж куда больше эксцентрики, чем в сцене рыбалки: Сеня таскает рыб, которых герой А.Папанова, скрывшийся в морских глубинах, нанизывает на крючок. Азарт и вдохновенные, размашистые движения рук предохраняют героя от удара сзади. В этой пантомиме победителем выходит тот, кто охвачен страстью! В очередной раз из плена эксцентриады и опасности Семен Семеныча вызволяет характер, которому ничто человеческое не чуждо.

Будто вырезанный по лекалам «советского человека», даже «совка», как сказали бы сейчас, похожий на пародию или, во всяком случае, на дружеский шарж, Сеня из «Бриллиантовой руки» обрел такую силу, что стал претендовать на роль исторического героя. Расхожие, официальные параграфы морального кодекса он оживил и очеловечил.

Л.Гайдаем был привлечен давний комедийный опыт, от древней притчи о прохожем и арбузной корке (именно на ней поскользнулся Семен Семеныч), от амплуа «простака» до новейших методов съемок на суше, под водой и в небе. Но больше всего мне запомнилась пачка сигарет «Столичные»: что-то в нее сказали, вынули сигарету, раздался музыкальный писк, хлопнули по крышке — и все засмеялись. Пачка сигарет отлично справилась с пародийной ролью радиопередатчика — благодаря своей обыденности. Нет ли в этой комедийной детали миниатюрного отражения фильма?

В конце концов Л.Гайдай пришел к простой профессиональной истине: в деталях и в целом мир на экране, включая человека, не должен выглядеть бутафорским. Именно тогда с ним можно обращаться, как с комедийным реквизитом.

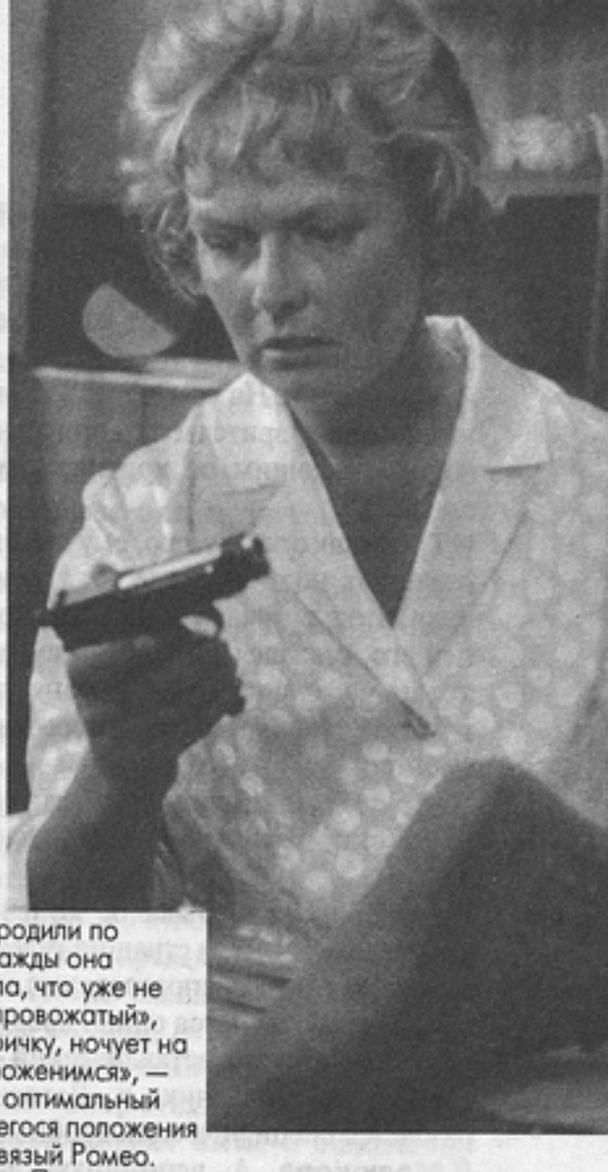
В реквизит, использованный во многих его фильмах, вошли библейские сказания и американская «комическая», Чаплин и Иван Грозный, литературный юмор и экранные маски, условные съемочные трюки и реальный гражданин нашей страны.



«Бриллиантовая рука»

Он сам, Леонид Иович Гайдай, был частью этого реквизита, не отделяя себя от времени и места действия своих комедий, смеясь над этим далеко не бутафорским миром и по-настоящему любя его обитателей.

НИНА ГРЕБЕШКОВА



ОН ВСЕ ВРЕМЯ ИГРАЛ

...Допоздна они бродили по Москве, пока однажды она случайно не узнала, что уже не первую ночь ее «провожатый», опоздав на электричку, ночует на вокзале. «Давай поженимся», — предложил самый оптимальный выход из создавшегося положения находчивый долговязый Ромео. «И будем, как Пат и Паташон», — засмеялась Джульетта. «Большую я и не подниму, а тебя буду всю жизнь на руках носить». Говорил он в шутку или всерьез, никогда нельзя было понять...

Лариса Малюкова. Нина Павловна, фильмы Гайдая были триумфаторами проката, их успевали просмотреть до 80 миллионов зрителей. Их знают почти наизусть и пересматривают по многу раз, особенно в последние годы, когда они стали лидерами и телепоказа. Прогнозировался ли такой всенародный успех или он ошарашил самого режиссера?

Нина Гребешкова. Совсем мальчишкой, до войны, в Иркутске Леня посмотрел картины Чаплина и решил про себя: вот именно это нужно зрителю. И если хотя бы отчасти что-то подобное получалось — большей радости не придумать. Но на самом деле это было необходимо ему самому. Он так и остался в детстве и всегда был большим ребенком. Чаплина мог смотреть без конца, успевая при этом заметить, *как* это сделано, и растрогаться до слез. «Ну как же, она его узнала!» Хотя многие считают, что гайдаевские приемы рождены в цирке... А как он мучился, искал эти искры, воспламеняющие смех. Повторял, что заставить заплакать — много легче: «Вот тонут в лодке дети. Попробуй — не заплачь. А попробуй-ка рассмеши».

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Л.МАЛЮКОВ

Он никогда не афишировал благих намерений или идей. Например, что «Пес Барбос...» — это экология. И, без исключения, ко всем персонажам был изначально доброжелателен.

Л.Малюкова. Но всегда существовали «ножницы» между зрительским признанием и «холодом», веющим от критических материалов...

Н.Гребешкова. Думаю, ему это было небезразлично, но он никогда об этом не говорил. Зная, что я огорчаюсь значительно болезненней его, старался темы этой не касаться. Он полагал, что люди не хотят обидеть его, а исходят из каких-то своих интересов, проблем, амбиций.

Л.Малюкова. Неужели не было случая, когда бы статья заинтересовала его, взволновала?

Н.Гребешкова. Бывало, конечно. В какой-то момент Леня страшно увлекся звуком, выискивая в его использовании комические эффекты. Дотронется один персонаж до другого, а звук такой металлический «бум-бум». Когда трясут мальчика в «Деловых людях», раздается специфический дробный звук...

Л.Малюкова. А, вспоминаю, звук рассыпанной мелочи?

Н.Гребешкова. И у вас такая ассоциация? «Лень, — спрашиваю его, — отчего такой звук?» — «Замечательно, по-моему, ложится. А объяснят все критики. Ты подожди немного». И вот выходит статья Марка Зака, где, действительно, разъясняется, что ребенок был для похитителей «денежным мешком». Он приходит домой радостный: «Вот ты спрашивала... Здесь все написано».

Он никогда никого не обсуждал, даже когда это непосредственно его затрагивало. Меня это порой задевало. Вот, к примеру, одно время во всех статьях мелькал тезис о трех китах комедии: Данелия, Гайдай, Рязанов. Только порядок фамилий менялся. Я, бывало, замечу: «Вот сегодня ты на первом месте, а вчера еще был на третьем». Он же очень веселился по этому поводу: «Не понимаю, почему нас, как близнецов, выстраивают в ряд, ведь мы такие разные...»

Л.Малюкова. Не могу забыть вашей удивительной истории о лавре, росшем дома, который засох в день, когда не стало Леонида Иовича...

Н.Гребешкова. Да, вернувшись с похорон, я долго уговаривала его, поливала, разговаривала с ним, и он ожил и вымахал огромный.

Леня вообще любил растения. Привезет семечки туи. Пойди да купи уже готовое деревце. Нет. Посадит семечко в горшочек, взрыхлит, семечко взойдет. Одного горшка уже не хватает, другой ломается. Везем к Тане Конюховой, сажаем у нее на даче. Но надо знать Леню... Посадил он тую под водосток, и в первую же зиму она замерзла.

Он очень ценил жизнь и все живое. В 43-м году его ранило в ногу, хотели ее отрезать. Каждый год рана открывалась. Остеомиелит. Но об этом мало кто знал, и палкой, которую для уверенности он брал на съемки, никогда не пользовался...

Л.Малюкова. А эзопов язык, который существовал и в диалогах ранних гайдаевских картин, и в песнях: про зайцев, про Остров невезения, про медведей, как он складывался?

Н.Гребешкова. К этому авторы стремились и мучительно искали нужные слова. Дербенев принес первый вариант «Песни про зайцев», очень симпатичный. Но Гайдай хотел непременно «заострить». В создании новой песни принимали участие все: и Слободской, и Костюковский, и Юра Никулин. И результат оказался желанным — острая песня, и непонятно, к чему придираться.

Л.Малюкова. И не придирались?

Н.Гребешкова. Наверное, оттого, что сам фильм «Бриллиантовая рука» — как бы ни о чем. Ведь когда пришли в таможню проконсультироваться, можно ли везти золото, — выяснилось, что совершенно спокойно можно ввозить 2,5 килограмма золота без всяких увечий. Официально...

Л.Малюкова. Неужели так легко «проскочило» в Гнездниковском это мягкое свободомыслие, ведь там сидели асы, с легкостью находившие «черных кошек» в каждом фильме?

Н.Гребешкова. Потом уже, когда зритель «запел» (а песни запелись сразу после премьеры), «там» призадумались. И когда Юра Никулин захотел у себя в цирке озвучить номер «Песней про зайцев», ему категорически запретили использовать эту «антисоветчину».

Л.Малюкова. Наверное, время уже было все же не самое суровое...

Н.Гребешкова. Гайдаем «кормились», он делал кассу. Зашел как-то он в кинотеатр. Огромная премьерная афиша «Ленин в Поль-

ше», а в кассе на всех киносеансах «Кавказская пленница» и лишь на одном — «Ленин в Польше». Так кинотеатры выполняли план.

Л.Малюкова. Когда началась перестройка, все стали жаловаться на гонения...

Н.Гребешкова. Его это раздражало, хотя и резали, и на «полку» клали, но он умел находить уловки, чтобы «прошло», ставить обманные «манки».

Л.Малюкова. Значит, его отношения с власть предержащими были достаточно миролюбивыми?

Н.Гребешкова. Не могу так сказать. У меня сохранились заключения Кинокомитета, где списки запрещений, изменений, купюр бесконечны. Например, Нонна Мордюкова должна была говорить: «И я не удивлюсь, если узнаю, что ваш муж тайно посещает синагогу». Чиновник Лене заявляет: «Вы поставили еврейский вопрос и никак его не решили. Пусть уж лучше «посещает тайный дом свиданий». На что Гайдай справедливо замечает: «То, что в Москве есть синагога, я точно знаю. А вот о местонахождении домов свиданий, может быть, вы мне расскажете?»

Л.Малюкова. А что случилось с первой гайдаевской картиной «Жених с того света», она сохранилась?

Н.Гребешкова. Это был полнометражный фильм с Пляттом, Вициным. Всем понравился страшно, все радовались, смеялись. Но новый министр Михайлов назвал фильм пасквилем на советскую действительность. «Неужели, — спрашивает Гайдай, — вам жалко бюрократа, павшего жертвой собственной твердолобости?» — «Мне вас жалко, молодой человек, — отвечает Михайлов. — Вам придется положить партбилет на стол за такую картину».

Л.Малюкова. Подобная угроза значила в то время конец карьеры...

Н.Гребешкова. А Гайдаю и перестали давать картины.

Л.Малюкова. И что же сделали с его первым фильмом?

Н.Гребешкова. Его весь обкорнали, превратив в короткометражку, выпотрошив все смешное, сохранив лишь сюжетную схему.

Л.Малюкова. Никогда не возникало мысли восстановить фильм?

Н.Гребешкова. Нет, это был пройденный этап. Вот вспомните его знаменитую «троицу»: Трус, Бывалый и Балбес. Они — в «Кроссе», в «Самогонщиках», в «Операции «Ы»...» и в «Кавказской пленнице». Но Леня не хотел эксплуатировать «троицу» постоянно. И когда его соавторы решили и дальше качать эту «золотую жилу», он отказался. Его воображение уже целиком занял комедийный положительный герой.

Л.Малюкова. Шурик — герой почти лирический, новый для эксцентрической комедии.

Н.Гребешкова. Это как бы прообраз Лени. Глубоко порядочный, но неумеха, безумно честный, но несуразный.

Л.Малюкова. С «Кавказской пленницей» и Шурик остался в «пройденном этапе». И мне кажется, новый герой, сыгранный Никулиным, оказался более объемным, с большей палитрой красок.

Н.Гребешкова. Гайдай любил Юру бесконечно, знал ему цену и считал, что Никулин может все. Ведь Леня предложил сыграть ему и Грозного в «Иване Васильевиче...». Кстати, Юра и похож на него, во всяком случае, на портрет, опубликованный в «Науке и жизни».

Л.Малюкова. Актер отказался?

Н.Гребешкова. Может быть, я ошибаюсь, но ведь это был Булгаков, и не всякий хотел работать «на полку».

Л.Малюкова. Гайдая отличало умение поразительно «попадать» в актера. Он распределял роли еще на сценарном этапе?

Н.Гребешкова. У него был список любимых актеров. Он брал его в руки и подолгу рассматривал. Вот, например, очень любил Гафта, и тот был в его списке.

Л.Малюкова. Но Гафт никогда у него не снимался...

Н.Гребешкова. Да, и Леня страшно переживал: «Нет, это не для него... Нет опять роли для Гафта».

Л.Малюкова. Актеры Гайдая рассказывают о бесконечном доверии режиссера к ним, которое порой, кажется, их обескураживало...

Н.Гребешкова. Он делал необходимые дубли, а потом предлагал исполнителю: «Что ты еще хочешь?» Текст кончался, но Гайдай не останавливал камеры и расстраивался, если актер замолкал. Он уже был зрителем и не хотел прекращать удовольствие.

Л.Малюкова. Были ли актеры, которых он всегда был готов снимать?

Н.Гребешкова. Конечно, Никулин, Кравлев, Пуговкин... Но для него были не менее

важными и человеческие качества помимо профессиональных. Будучи незащищенным от хамства, непорядочности, он инстинктивно стремился работать с людьми, которым доверял. При этом обмануть его было нельзя. Он, например, хотел снимать Высоцкого в «Двенадцати стульях»...

Л.Малюкова. Очень хорошо помню «Советский экран», на обложке которого были напечатаны фотографии претендентов на роль Остапа Бендера...

Н.Гребешкова. И никак не мог выбрать. И Миронов, и Баталов... Даже Марка Захарова он хотел пробовать.

Л.Малюкова. Актерским воплощением Остапа он остался доволен?

Н.Гребешкова. Наверное, да. Хотя он, кажется мне, всегда ждал чуть большего, какого-то выплеска за границы поставленной задачи. Вот как у Миронова в «Бриллиантовой руке». Ведь этой сцены с танцем на палубе не было в сценарии. Но актер купался в роли, и Леня всегда с радостью шел навстречу. Он мог без конца снимать Вицина, принимать его находки. Актеров он любил безмерно, непоказушно. Понятие «показухи» вообще было ему совершенно чуждо.

Л.Малюкова. А бывало ли, что он шел «от противного», ломая стереотип восприятия актера?

Н.Гребешкова. Конечно, он практически всегда «переламывал» актера «на себя». Ведь все мы воспитаны в реалистическом духе, даже комедийные картины строго выдерживались в этом плане. Леня называл это «вонючим реализмом в комедии». Этот бесконечный «разговорный жанр» его утомлял. Неожиданный поворот, движение, сбой ритма были необходимы ему, как воздух, потому что и сам он не мог существовать иначе...

Приносят щенка в дом. Слышу: скулит. Заглядываю... Вот здесь, в центре ковра, лежит кость. И щенок пытается спасти ее от стоящего рядом на четвереньках и угрожающе рычащего... Лени.

Он все время играл. Совершенно серьезно. Едем в метро. «Нин, — говорит, — посмотри, какая красивая женщина». Я не вижу. Он уже волнуется: «Ну посмотри, она сейчас выйдет». Я пытаюсь увидеть... Тогда он приседает до уровня моей головы и в совершенном потрясении шумно удивляется: «Да ты же ничего не видишь. Как же ты живешь?»

Л.Малюкова. А говорят еще, что комедиографы мрачноваты...

Н.Гребешкова. Он не был веселым человеком. Мог заразительно смеяться, когда это действительно было смешно, радовался, когда кто-то балагурил. Бывал едок, но колкости отпускал только по адресу близких людей. Меня подкалывал постоянно. Я, обидевшись, отвечала: «Тренируйся на себе». Так возникла фраза «Тренируйся на кошках».

Знаете, это в юности мы не можем наговориться. С течением времени люди становятся менее многословными и более понятливыми. С ним можно было вообще не произносить слов. Но я совершенно точно знала — где он, что его тревожит.

Приходит со съемок: «Вот как ты думаешь: кончается сцена, а смехоточки нет». Этому приему он придавал огромное значение, рассчитывая ритм по метражу, предполагая места зрительского смеха, готовясь к монтажу. Для меня его вопрос, как снег на голову. Я что-то предлагаю по своим скромным возможностям. «Нет, это по первому ряду, это на поверхности... Вот когда ты будешь снимать, так и сделаешь». А иной раз, но редко, и переспросит, и призадумается.

Л.Малюкова. В кино принято разыгрывать друг друга. Леонид Иович любил розыгрыши?

Н.Гребешкова. Он все время играл совершенно серьезно. И мыслил эксцентрически. Мы выписывали газеты, и складывал их Леня по прочтении возле дивана в определенном порядке. Приходит наш друг, однокурсник. «Ты читал сегодня, — спрашивает Леня, — в «Известиях» замечательная статья?» — «Нет». — «Да что ты, целый подвал... Сейчас, Рича, принеси, пожалуйста, нам «Известия», — обращается он к собаке. Рича бежит к пачке, хватает верхнюю газету, приносит. Леня задумчиво листает. «Неужели я ошибся... Рича принеси-ка теперь «Культуру». И так Рича поочередно приносит восемь газет. За каждую возможность поиграть он хватался с детской радостью.

Л.Малюкова. Вы совсем мало снимались у Гайдая, почти не пользуясь узаконенным положением жены режиссера.

Н.Гребешкова. Дело в том, что я не считаю себя комедийной актрисой. Конечно, комическую роль может сыграть любой актер, если точно выписан характер, поступки, обсто-

ятельства, текст. В гайдаевской эксцентриаде я не чувствовала себя достаточно естественно.

Но Леня сам потрясающий актер. И не будь он таким прекрасным эксцентрическим актером, мы, возможно, и не поженились бы. Мы учились вместе во ВГИКе на общем курсе. Он играл в водевиле «Бархатная шляпка». Такой трогательный, нелепый... Пырьев, Барнет лежали на креслах, вытянув в изнеможении вперед ноги. Смеяться они уже не могли и только всхлипывали, пытаясь отдышаться. Не любить его было нельзя. Мне он казался самым красивым, хотя моя соседка, увидев его однажды, с жалостью в голосе спросила: «А ты похуже не могла найти?»

У меня уже было несколько картин, меня знали. А Леня только через два года пришел на студию ассистентом режиссера. Так что несмотря на рост, я могла смотреть на него свысока и требовать поклонения...

Л.Малюкова. И роль для вас появилась лишь в «Бриллиантовой руке»?

Н.Гребешкова. Нет, был еще эпизод в «Кавказской пленнице» — врач в сумасшедшем доме.

Л.Малюкова. Да уж, не слишком вы эксплуатировали завидную роль «жены режиссера».

Н.Гребешкова. Не потому, что я такая хорошая. У нас просто были не те отношения. Так трудно ему было с самого начала. Мучения с «Женихом с того света», потом, после перерыва, работа над нелюбимой картиной по сценарию Галича «Трижды воскресший». Ведь вслед за разговором с Михайловым у него открылась чахотка, и стоял лишь вопрос о том, как спасти его, как поддержать, помочь. При этом и я не сидела без дела, у меня — шестьдесят картин. Но когда параллельно с «Кавказской пленницей» мне предложили главную роль в другой картине, я отказалась, предпочтя эпизод, чтобы поехать с Леней в экспедицию.

В «Бриллиантовой руке» моя роль по сравнению с другими выглядела самой бесцветной, «никакой». Я спрашивала: «Почему же вы ей ничего не придумаете?» «А жена и должна быть такой», — отвечает Гайдай не то в шутку, не то серьезно.

Он был совсем немногословен. Все не называлось, а подразумевалось само собой. И я существовала рядом, как неотъемлемая часть его жизни. При этом он был скорее трудный человек, им никогда нельзя было управлять. Он поступал только так, как ему хотелось.

Л.Малюкова. Любил ли Гайдай пересматривать свои старые картины?

Н.Гребешкова. Еще как. Утром уйдет с собакой и прямо к киноафише: сколько фильмов идет по Москве? И надо сказать, фильмы шли постоянно. Сядет в кинозале в уголке и смотрит. Десять лет прошло, двадцать лет... «Знаешь, — говорит, — смеются в тех же местах и так же громко». Это были как бы его дети, которых он не оставлял. Важно было знать в деталях — как они живут?

Л.Малюкова. Говорят, сейчас и на видеорынке гайдаевские фильмы лидируют...

Н.Гребешкова. Был смешной момент. Когда появилось «видео», я дала ему пятьдесят рублей и послала купить картины. Он сопротивлялся, но я настояла. Возвращается откуда-то с Ленинского проспекта, устало отдает деньги: «Дешево ценишь, мать, сто пятьдесят рублей стоит один фильм».

Л.Малюкова. А вот «летучие» фразы, такие, как «советские люди в булочную на такси не ездят», были в сценариях или возникали на съемочной площадке?

Н.Гребешкова. Все выверялось тщательнейшим образом. Он влезал в «шкуру» каждого персонажа, безжалостно отказываясь от всего, что могло затянуть, утяжелить. В последних Лениных фильмах все как-то выстраивалось, но таких хлестких, выстреливающих фраз ему не хватало. Он много раз говорил сценаристу Инину: «Ну когда же мы будем текст отрабатывать?»

Л.Малюкова. Задам достаточно сложный вопрос. «Иван Васильевич...» по существу завершил череду картин, которые зрители приняли однозначно восторженно. Гайдай продолжал снимать, но ни «За спичками», ни «Спортлото-82», ни «Опасно для жизни!» уже не достигали того олимпа всенародной любви. Не возникало ли ощущения, что он потерял некую «золотую нить»?

Н.Гребешкова. Те ранние картины для зрителей были, как первые космонавты. Такого кино у нас не было. И люди его сразу же полюбили. Потом от Лени уже ждали того же. А ему не хотелось повторяться. Он очень болезненно искал сценарий, чтобы был и глубокий, и смешной, и современный. И мучительно, бесконечно перебирал книги на пол-

ках. Найдет что-то... Кто напишет? Он чувствовал неудовлетворенность: «Здесь мало смеха, здесь — повторы». Но говорил всегда: «Работать надо». Сидеть и годами ждать сценария он не мог и не хотел. Вот сценарий «Опасно для жизни!» ему совсем не нравился, и он

«Бриллиантовая рука»

заранее был разочарован. Но лучшего не было. А в перерывах между фильмами делал огромное количество «Фитилей».

Л.Малюкова. После Булгакова, Зощенко, снимая «Спортлото...» и «Опасно для жизни!», он не хотел вернуться к классике?

Н.Гребешкова. Это желание было всегда. Он мечтал о Салтыкове-Щедрине, Лескове... Но если ему пришлось делать поправки в «Инкогнито из Петербурга» по Гоголю, то Щедрина не пропустили бы тем более.

Видите эту полку над диваном? Здесь самые обожаемые, зачитанные до дыр книги. Шукшин, Ильф и Петров, Зощенко, Гиляровский, Олеша, О'Генри, Джером. Все это читалось каждый день. Каждая из них по сто раз...

Л.Малюкова. Как с годами менялись его взгляды на профессию?

Н.Гребешкова. Он трудно работал. И, завершив очередной фильм, говорил: «Все, пора завязывать с комедией, сниму-ка я мелодраму».

Л.Малюкова. И...

Н.Гребешкова. Он никогда не говорил всерьез. Умел любой сложный разговор перевести в ироническое русло.

Л.Малюкова. Были ли у Леонида Гайдая нереализованные мечты, несостоявшиеся проекты?

Н.Гребешкова. Пожалуй, нет. Вот он очень долго хотел снять «Двенадцать стульев», а ему не давали. Вдруг разрешили Гии Данелия, и Гия предложил снимать Гайдаю. Сказал: «Пусть Гайдай снимает». И Леня был счастлив и расценивал это как царский подарок.

Л.Малюкова. После фильма «На Дерибасовской хорошая погода...» предполагалась ли новая работа?

Н.Гребешкова. Да, уже был почти готов сценарий. Он говорил, что снимет еще три картины.

Я всегда думала, что он не понимает многих вещей в жизни, что он оторван от нес. Ведь жил он по интуиции и по принципу «хочу — не хочу», как ребенок. А сейчас пересматриваю его картины, вспоминаю его слова и начинаю на вполне очевидные истины смотреть по-другому...

Мы говорили с Ниной Павловной довольно долго, расположившись в уютном кабинете Гайдая, среди скромной обстановки которого в глаза бросались роскошные, с витыми ножками, стулья. Те самые, из фильма. После недавнего потопа с верхнего этажа пришлось вспарывать и сушить золотую ткань. Так они и стоят со вспоротой обивкой, как будто только мгновение назад, не найдя клада, безутешные Остап и Киса скрылись за дверью...

ЮРИЙ НИКУЛИН

КАК ДЕЛАЛСЯ СМЕХ

Юрий Никулин. Когда мне в первый раз позвонили из группы Гайдая, я сразу вспомнил, что видел его фильм «Жених с того света». Уже не помню, кто там играл, но помню, что было смешно. Я заинтересовался и отправился на «Мосфильм» в группу «Пес Барбос...». Робко постучал в дверь, вошел и увидел худого человека в толстых очках. Он посмотрел на меня оценивающе.

— Никулин? Из цирка?

— Да.

— Ну-ка, повернитесь, — и я услышал, как Гайдай тихо сказал кому-то из ассистентов: — Балбеса больше искать не надо. Этот будет.

«Искусство кино». А Бывалый, Трус тоже — любовь с первого взгляда?

Ю.Никулин. На Бывалого пробовались человек шесть-семь. Всех восхитил Любезнов, но он отказался: не мог столько бегать. Утвердили Моргунова. А Трусов было четверо. Самым «трусливым» оказался Вицин.

«ИК». А кто был лидером тройки?

Ю.Никулин. Заправилой был Бывалый — Моргунов. Он мог запросто дать по шее Трусу, а

вот Балбеса ударить не мог. Наорать мог, а ударить — нет. Побаивался.

«ИК». Значит, Балбес — неформальный лидер?

Ю.Никулин. Это потом уже начали придумывать, додумывать: что вы этим хотели сказать?.. А Балбес он и есть балбес. Бывалый и Трус ели рябину и плевались, а Балбес жрал ее с удовольствием и радовался.

«ИК». А как распределялись человеческие симпатии Гайдая? Кто из героев, точнее — исполнителей, был ему ближе?

Ю.Никулин. С Моргуновым отношения были так себе.

«ИК». Говорят, что из-за Моргунова Гайдай перестал снимать «тройку». Это правда?

Ю.Никулин. В общем, да.

«ИК». А Вицин?

Ю.Никулин. Он ему очень нравился как актер, но близких человеческих отношений у них не было. У меня же с Гайдаем как-то сразу сложилось: быстро перешли на «ты», Леня — Юра, он тоже был на фронте, ранен, мы почти одногодки — я немного старше. И на площадке у Гайдая я всегда себя чувствовал хорошо, можно даже сказать, уютно. Единственное, что он не переносил, это когда я свистел во время работы. Прямо трясся: «Ну что, опять Никулин свистит?»

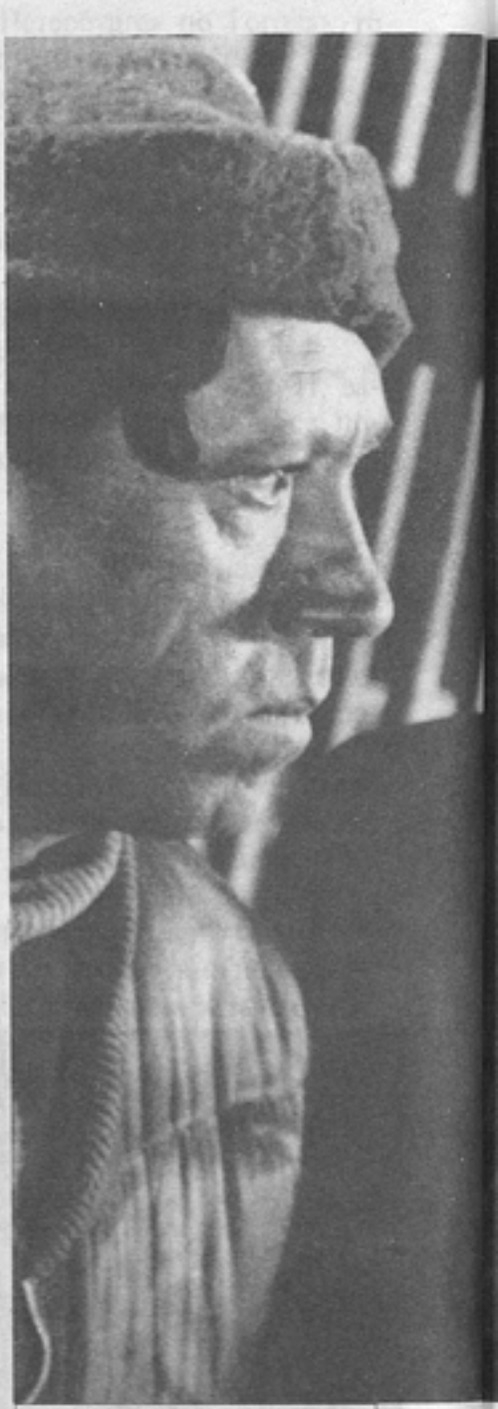
«ИК». А «смешно — несмешно» — эти оценки у вас и у Гайдая совпадали? Или случалось спорить?

Ю.Никулин. «Пес Барбос...» — сюжет в десятку: собака с динамитом гонится за браконьерами. Смешно. Хотя, честно говоря, я знал эту историю еще до того, как прочел сценарий, написанный по фельетону Степана Олейника. У меня была такая книжечка английского сатирика Джекобса, она называлась «Заряженный пес», — о моряках, которые собрались глушить рыбу, а собака с динамитом за ними погналась. Говорю это не к тому, что сюжет позаимствован — вряд ли. Просто Олейник нащупал классический комедийный ход.

А «Кавказская пленница», к примеру, мне не нравилась. Ничего смешного в сценарии я не увидел и не верил, что из него получится хорошая комедия. Надуманная какая-то история. Меня даже вызывали в партбюро «Мосфильма», уговаривали сниматься, призывали к партийной дисциплине. Но я им сказал, что состою в другой парторганизации.

«ИК». А Гайдай? Ему сюжет нравился?

Ю.Никулин. Наверное, раз он хотел снимать. Он меня тоже просил, но не очень: «Если хочешь, Юра. Я тебя не уговариваю». Он вообще таким не был, чтобы с ножом к горлу, давай-давай. «Попробуем, что-нибудь приду-



На съемках фильма «Операция «Ы»...»

маем», — вот как он говорил. И оказался прав, картина получилась.

«ИК». А что это значит «придумаем»? Что придумывали и как?

Ю.Никулин. Придумывали трюки. Гайдай был ужасно жаден до трюков и всех включал в их производство. У него даже текст становился трюковым. Все эти фразы, которые разошлись как афоризмы: «у вас ус отклеился», «шампанское по утрам...», «смотри, не перепутай, Кутузов», были сделаны и поданы как трюки, поэтому так и запомнились. Мы еще снимали «Кавказскую пленницу», а у нас дома уже все говорили знаменитую теперь фразу Володи Этуша: «Шляпу сними».

Когда я сейчас смотрю гайдаевские фильмы, все время вижу перед собой Леню, как он произносит все эти фразы, как объясняет, втолковывает, что нужно сказать именно так. Он всегда добивался точной, однозначной, быстрой реакции, без которой нет трюка. В «Операции «Ы...», я помню, долго он со мной бился. Я должен был говорить: «Бутылку? Эту, да? Разбить, да? Вдребезги? Да я тебя!..» Ничего не получалось, пока я не схватил Ленину интонацию, жест. Он еще очень любил показывать, как надо сделать. Он придумывал и массу чисто кинематографических вещей: убыстренная съемка, обратная съемка. В «Псе Барбосе...» собака у него говорила в конце: «Вот так все!» Голосом Моргунова, кстати. А конек Ленин — всякие погони. Без погони у него не обходилась, кажется, ни одна картина.

Гайдай всегда давал задания: как построить сцену, как лучше снять. И все болели за картину. Иногда даже ночью я не спал, придумывал и звонил ему. Скажешь какую-нибудь чушь, а он отвечает: «Ты знаешь, это совсем неплохо, но это будем снимать в другой картине. В другой картине обязательно. Не обижайся». Но когда ему нравилось, он мог тут же на площадке поменять решение: «Всё, будем снимать актерский вариант». Я ему предложил как-то цирковой трюк, и он сразу ухватился. В «Псе Барбосе...» есть крупные планы — мы их целый день снимали: первая реакция на собаку с динамитом. Моргунов глотает горящую сигарету и отплевывается, Никулин, разевая рот, прислушивается и тихо уходит, а Вицин смотрит, и у него шляпа от ужаса начинает медленно подниматься. Это и был старый клоунский трюк: тросточкой, которую клоун держит за спиной, он незаметно приподнимает шляпу. Конечно, я мечтал, что сделаю этот трюк сам, но у меня по роли была тюбетейка. Пришлось уступить его Вицину.

Еще Гайдаю очень понравилась заставка, которую я придумал для «Операции «Ы...». Забор, идет подвыпивший Балбес в своей тюбетейке, останавливается спиной к публике и

пишет углем на заборе: «Ху...» — тут крупный план милиционера. Он шарит по карманам, достает свисток, собирается засвистеть, но вдруг улыбается. Крупный план Балбеса, он глупо смеется — на заборе написано: «Художественный фильм». Гайдай хотел снимать, но ему не дали. В то время это была жуткая крамола. Сейчас бы сделали. Теперь такой мат-перемат...

«ИК». Вот только смеху поубавилось.

Ю.Никулин. Я часто думаю, почему гайдаевские комедии имели такой успех? Почему до сих пор их смотрят и смеются? И представляю, как снимали бы «Пса Барбоса...» сегодня на телевидении. Триста полезных метров, десять минут, одна заставка — сняли бы от силы за четыре дня: я язык покажу, а я ему по жопе дам — вот и все трюки. В результате появляется очередной середнячок. Я просто костенею, когда вижу, например, телепрограмму «Маски-шоу» — это ужасно. Ничего толком не придумано, все тяп-ляп. Вот так теперь делается смех.

А Гайдай свою одночастевку делал месяц. Каждый день, кроме воскресений, бегали. По материалу он отснял две картины, 560 полезных метров, и это было возможно, потому что — комедия. На комедию расход пленки был один к трем и даже к четырем. Снимали-переснимали, искали. Материал смотрели с замиранием сердца. «Ничего не знаю, — говорил Гайдай, — ничего не знаю, но механики смеются. Это неплохо. Если механики смеются, значит, что-то есть».

Гайдай придирчиво выверял по смеху, по реакции каждую сцену, каждый монтажный стык. Сколько делалось разных вариантов: эпизод в «Псе Барбосе...», где мы спускаемся с громадной горы и через секунду появляемся уже внизу, за километр, переходил в эпизод, где мы врезаемся в стадо. Нас снимали на быке, на свинье, я бегал от козла, стадо нас топтало — ужас, но все это Гайдай вырезал: стадо сбивало ритм, мешало. А эпизод с шалашом?.. Вицин вбегает в шалаш и выскакивает оттуда в трусах, за ним следом со штанами появляется на задних лапах медведь. Решили снять человека в шкуре медведя, потому что живого медведя надо специально дрессировать. Но это на экране смотрелось очень плохо, медведь был явно не настоящий, и тогда обошлись без пояснений: выскочил Вицин без штанов — и всё, мало ли куда они пропали... А какие-то вещи, которые казались смешными на словах, на экране не срабатывали. Придумали такую сцену: мы выбегаем из леса, у дороги сидит старушка с корзиной яиц, Моргунов перепрыгнул, Вицин перепрыгнул, Никулин — тоже перепрыгнул, побежал, а потом как будто вспомнил, что ему по характеру надо угодить в яйца, вернулся и плюхнулся в корзину. В корзине этот эпизод так и остался.

Триста метров не абстрактная величина. Это кратчайшее кинематографическое расстояние — одна часть. Это ритм, соответствующий сюжету: ведь не может шнур от динамита гореть слишком долго, он горит какие-то минуты, затягивать нельзя: летом бегут, зимой бегут — по ощущению все должно происходить мгновенно. И Гайдай сокращал. Я ему звоню: «Ну как?» — «Юра, режу, плачу, но режу. Смешно, но, понимаешь, ритма нет». В конце концов он добился своего, сделал ровно триста метров.

Хотя, конечно, иногда у него вдруг появлялось чувство, что он что-то не доснял, что фильму нужна еще какая-то важная точка. Когда снимали последние кадры «Пса Барбоса...», долго ждали солнца, потом солнце появилось, эпизод отсняли, и сразу же набежала туча и пошел снег. Все в снегу. И вот едем мы обратно, а Леня говорит: «Боже мой, какой ужас, у меня же был еще один вариант финала». «Какой?» — спрашиваю. — «Балбес сидит связанный на тачке, а в зубах у него динамит». — «Почему?» — «С ума сошел». А на «Бриллиантовой руке» у Лени вдруг появилась дикая идея закончить фильм хроникальными кадрами атомного взрыва. Может быть, это оттого, что юмор в какой-то момент достигает зловещей концентрации?.. Слава Богу, от атомного взрыва Гайдай потом отказался.

«ИК». А в жизни Гайдай был веселым человеком?

Ю.Никулин. Нет, холериком, веселеньким таким он не был. В компании, кто его не знал, никогда бы не сказал, что он снимает комедии. Он не старался выделиться, не рассказывал анекдоты, не был заводилой, хотя схохмить, разыграть любил. Но больше любил, чтобы артисты, веселые гости что-нибудь рассказывали, любил расспрашивать. Вообще я не сказал бы, что Леня был очень компанейский. Так, со своими посидеть, выпить, закусить он любил. Около «Мосфиль-

ма» была «стекляшка» — вот туда с удовольствием ходили: он, оператор К.Бровин и я. «Ну что, по сто грамм коньяку и по бутерброду с икрой?» — говорил Леня, и мы шли в «стекляшку». Обсуждали рабочие дела, рассказывали анекдоты... А потом Леня заключал: «Еще по пятьдесят — и всё».

Гайдай был немногословным. Никогда ни на что не жаловался, а у него была язва, боли его схватывали прямо на площадке. На всякий случай он всегда носил в портфеле вместе со сценарием бутылку «Боржоми» и соду. Если что — выпьет ложку и работает дальше.

«ИК». Ну а как все-таки проявлялось знаменитое гайдаевское чувство юмора?

Ю.Никулин. Во всяком случае, это не были какие-то яркие внешние проявления. У Гайдая была удивительная интуиция на смешное, на юмор. Он как будто знал «птичье слово».

Не уверен, что здесь есть какая-то связь, но меня как циркового человека поражало его обращение с животными. У нас дома была собака, которая всех покусала, и когда Гайдай пришел к нам, я ему сказал: «Леня, будь осторожен». А Леня говорит: «Он меня не тронет», встал на четвереньки и зарычал. Я подумал: «Ну, все, сейчас вцепится, порвет губу». Но пес наш поджал хвост и ушел. А в другой раз после окончания съемок «Бриллиантовой руки» мы, человек десять, поехали в ресторан «Медвежий угол». Там столики были в виде пней, а в клетке сидел живой медведь. Надо сказать, что медведь самый опасный зверь. И вот Леня взял буханку хлеба и решил медведя поздравить с окончанием съемок, открыл засов, вошел в клетку и стал совать хлеб медведю: «На, бери!» Я думал — всё. Это было страшно. Но обошлось, медведь дико ревел, но хлеб съел и Гайдая не тронул.

«ИК». А вот судьба после «Бриллиантовой руки», кажется, здорово его потрепала. О том, что «поздний» Гайдай значительно уступал «раннему», сейчас, в период канонизации его имени, принято стыдливо умалчивать. Но, может быть, тут нет ничего особенного: просто юмор — дело молодое, и с возрастом способность создавать смешное скудеет? В общем-то, все классические биографии смехотворцев об этом свидетельствуют?

Ю.Никулин. Конечно. Клоун не должен быть старым. Старого клоуна хочется пожалеть, над ним неудобно смеяться.

А что касается Гайдая... Я недавно смотрел по телевизору фильм — включил на середине: Америка, какие-то разведчики, кто-то в кого-то стреляет — ужас. И чего, думаю, такую чушь по телевизору крутят. А когда в конце пошли титры, я глазам своим не поверил: режиссер — Леонид Гайдай.

Могу это сейчас сказать, потому что и Лене всегда говорил честно, когда мне не нравилось. Давно, еще во времена «Двенадцати стульев», я один из первых его отговаривал: «Леня, не надо ничего экранизировать». А ведь именно с экранизаций и начался спад в его судьбе. Но Лене как будто что-то залезло в голову, и он не мог от этого избавиться. Хотя уж какая скверная была примета: тарелка, которую по традиции разбивают перед началом съемок, на «Двенадцати стульях» с первого раза не разбилась.

«ИК». Но ведь была же у Гайдая прекрасная экранизация новелл О'Генри?

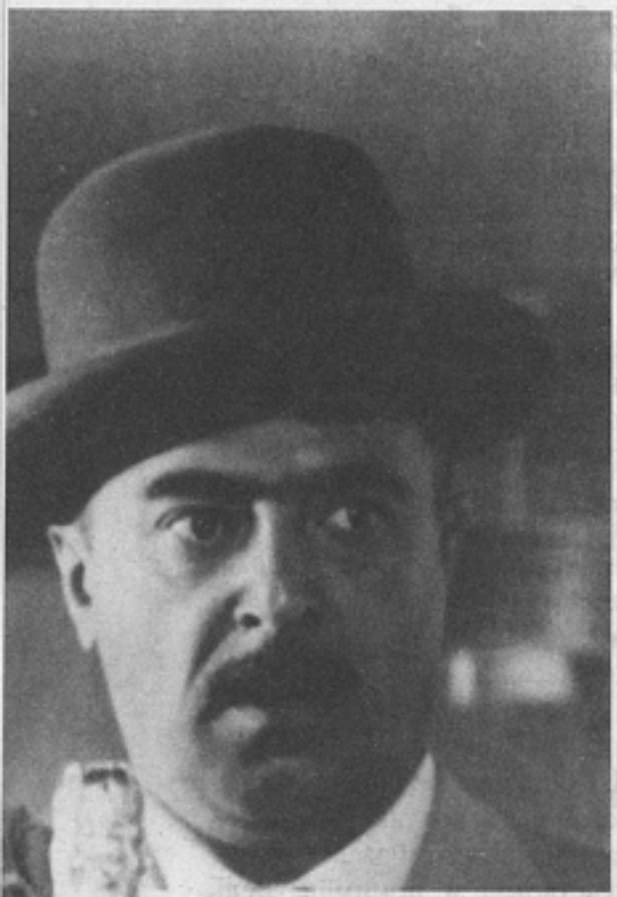
Ю.Никулин. Да. «Деловые люди» — хорошая картина. Но, может быть, все так получилось потому, что материал был гайдаевский, он его хорошо чувствовал и понимал. Ведь О'Генри всегда строит сюжет на парадоксе, на трюке. В «Деловых людях» мне еще очень нравилась музыка, которую написал Г.Фиртич.

Кстати, мой отец — он был очень строгим ценителем — сказал про нашу с Пляттом новеллу в этом фильме: «Вот здесь ты сыграл нормально, а в остальных ролях все-таки не дотягивал».

«ИК». А Гайдай — ваш крестный отец в кино — тоже считал эту работу лучшей?

Ю.Никулин. Не знаю, мы никогда с ним об этом не говорили. Но то, что именно Гайдай предсказал мне будущий успех, это точно. Мы еще не кончили снимать «Пса Барбоса...», когда Леня мне сказал: «Это только начало, Юра. А потом ты станешь знаменитым. У тебя это дело пойдет. Кино — великая сила. Тебя все будут узнавать. Тебе будет легко и сложно, но народным артистом ты станешь обязательно». Вот вам гайдаевская интуиция. А свой нынешний успех и то, что он станет фактически режиссером номер 1, он представить, конечно, не мог. Очень бы удивился. На это даже гайдаевской интуиции не хватило.

Записал Л.К.



ОН ПООЩРЯЛ ИНИЦИАТИВУ

ВЛАДИМИР ЭТУШ

До фильма «Кавказская пленница» мне уже довелось дважды играть так называемых «лиц кавказской национальности»: во «Времени летних отпусков» и в «Председателе», поэтому и к предложению Гайдая отнесся спокойно, хотя, признаюсь, надоело это амплуа, хотелось другой палитры.

Но материал был близок, а акцентом я увлекался еще в юности. Я был участником войны. Наш полк формировался на Кавказе. Так что момента «преодоления» не было, поэтому и интерес был невелик. После проб Леонид Иович дает мне читать сценарий. «Нет, — говорю, — вы меня утвердите, и я буду читать сценарий». Ведь как бывало? Даст режиссер сценарий, параллельно задание — прочитать кучу литературы, а потом и не позвонит.

Если сценарий «тянет», начинаешь листать, соображать: как, что делать. Работалось с Гайдаем очень хорошо. Он как бы вслушивался в актера, если было что «слушать». Доверял. Прямо на площадке возникало много знаменитых впоследствии фраз, идущих от образа, от характера. Он поощрял инициативу. Давая основное направление, стимулировал твой собственный поиск. Комедию он знал прекрасно — ее законы, тайные пружины, ее язык. Его трюковые ленты — подлинные образцы жанра. В них есть соотношение юмора, хлесткости, закрученной пружины действия, правдоподобных и в то же время уморительно смешных характеров. Леонид Иович приглашал меня практически на все картины. Я снимался в «Кавказской пленнице», «Иване Васильевиче...», в «Двенадцати стульях»... Никаких сверхзадач он не ставил, не любил громких слов. Вообще ничего псевдохудожественного в нем не было. Но он умел любить актера, и оттого, наверное, хотелось всегда «выложиться», убедить, вызвать улыбку, поощрение.

Я считаю, что «Бриллиантовая рука» и «Кавказская пленница» — счастливое соединение замечательной режиссуры и хорошей актерской работы. Такие счастливые совпадения в нашей профессии, увы, встречаются все реже...

Записала Л. Малюкова

ОН ВЕРИЛ АКТЕРУ

ВАЛЕНТИНА ТЕЛИЧКИНА

Вспоминая о таких людях, как Гайдай, и слова хочется подобрать самые добрые... Знакомы мы были довольно короткое время. И роль в фильме «Не может быть!» у меня была совсем небольшая. Но я счастлива, что снималась в этом фильме. Не знаю, как обычно Леонид Иович проводил пробы. Что же касается меня, то, получив приглашение сниматься, я сама попросила сделать пробы. Я понимала, что режиссерский почерк Гайдая не рассчитан на реалистическое воспроизведение, на психологическое погружение в образ. И мне хотелось «вписаться» в его стиль, не выпасть из яркого актерского ансамбля. Играть Зощенко всегда интересно. Но смогу ли я создать столь острый характер, сыграть эту совершенно жуткую женщину, каких я не знала? Мне нужно было за что-то спрятаться. Ведь изнутри оправдать ее трудно. Значит надо найти что-то вовне, чтобы быть убедительной. Так возникла идея изменить облик. Хоть и везло мне сказочно на режиссеров, я привыкла надеяться прежде всего на себя.

На мое счастье, с Гайдаем работала замечательный мастер-гример Татьяна Васильевна Ковригина, вкусу которой и знаниям Леонид Иович доверял. Она абсолютно точно понимала и умела реализовать актерское желание. И перед Леонидом Иовичем я «созналась», что если сумею совершенно изменить себя, то и сыграть смогу... И с удивительной, обескураживающей легкостью он согласился. Разговаривать с ним было вообще легко. Не надо было придумывать отговорок, каких-то оправданий. Он верил актеру. Ковригина сочинила из меня что-то несусветное. Когда мы шли из гримерной к фотоцеху, моя ближайшая подруга меня не узнала. «Смотрю, — говорит, — что это за идиотка идет. И почему у нее фигура Теличкиной?»

И потом все было легко, странно легко, до неприятного безоблачно. Актеры ведь любят препятствия, преграды, чтобы их преодолевать.

В нашей новелле снимались не только замечательные таланты, но и люди прекрасные: Леонид Куравлев, Людмила Шагалова, Георгий Вицин. Маленький эпизод сыграл Сергей Филиппов. Было душевно, комфортно и радостно, и во многом шло это от режиссера.

Признаюсь, со своим юношеским максимализмом к работам Гайдая я относилась сложно. Я больше доверяла критике, чем собственным ощущениям. И только со временем я переоценила его творчество.

Он был не очень-то говорлив, общителен. Однажды, встретившись случайно, я задала ему полувсерьез вопрос:

— Леонид Иович, вам, как никому, повезло с авторами: Булгаков, Зощенко, Ильф и Петров, ваши фильмы не сходят с экранов, актеры мечтают у вас сниматься, жена у вас — изумительная, критика вас не волнует... О чем же еще такой человек, как вы, может мечтать?

— Я мечтаю, — отвечает он с самым серьезным видом, — пить каждое утро сладкий чай с бутербродом с красной икрой».

— Разве вы не можете себе этого позволить, если даже для меня это не проблема?.

— Да нет, дело не в деньгах. Икры в продаже нет. Даже по рецепту не купишь.

А буквально за год до его смерти встречаемся на перекрестке у Дома кинематографистов. На дворе — другие времена совсем.

— Ну что, Леонид Иович, — говорю, — икры-то теперь навалом. Да денег нет?..

— Нет, — отвечает. — А теперь бы кино снимать хорошее...

Записала Л.Малюкова

А. КНЫШЕВ

«Операция «Ы»...»

КОНСЕРВЫ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

«Бриллиантовая рука»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ А.КОРОЛЕВ

Алексей Королев. В одном журнале я натолкнулся на такую фразу: «культовый режиссер Леонид Гайдай». Еще совсем недавно это выглядело бы как очевидная нелепость. Сегодня же очевидна громадная популярность его картин и не только у «массовой» публики, но и у «высоколобых». Почему это произошло не с Рязановым, например, а именно с Гайдаем.

Андрей Кнышев. Мне кажется, что на эстетических часах сейчас его время. С любым подлинным произведением искусства так бывает: сначала оно становится то что называется «вчерашним днем», потом чем-то старомодным, интересным очень узкому кругу, потом подвергается забвению и вдруг вновь всплывает как ретро. Мне думается, что этот «дрейф» можно даже рассчитать. Это очень хорошо знают модельеры. Что касается успеха гайдаевских фильмов у нынешнего поколения, то это, конечно же, не ностальгия, а в некотором роде авитаминоз. Сегодняшние молодые сначала попали под волну «чернухи», потом на них обрушился поток американского кино, подчас сделанного под копирку, и когда вдруг по телевидению начали крутить Гайдая, реакция оказалась очень живая: «Ой, а мы и не знали, что есть такое».

Гайдай притворился, что никакой лжи, никакой фальши в окружающем его мире нет. И что ниша, которую он занял, это и есть вся жизнь. В этой жизни есть, конечно, и пьяницы, которые глушат рыбу динамитом, и веселые авантюристы, и хапуги, но более серьезных проблем нет. Здесь еще надо иметь в виду, что все шедевры Гайдая — это 60-е годы, ветерок оттепели, ощущение жизни, которая вся еще впереди. Пик Рязанова — вторая половина 70-х — начало 80-х — с совершенно иной атмосферой. Отсюда и сарказм, и некая интеллектуальная горчинка. К тому же Рязанов, слава Богу, просто еще не перешел в «ретро» и пусть еще долго не переходит. А быть может, вообще никогда фильмы Рязанова не будут столь популярны, как фильмы Гайдая, и нелепо ждать этого, как нелепо надеяться, что когда-нибудь снова станут собираться толпы в Лужниках, чтобы слушать поэзию. Никогда не соберутся. Зато скоро, наверное, начнут засылать по «Интернету» свои видео-арты в «конференс рум» и обмениваться ими.

А.Королев. Вы в детстве любили смотреть комедии?

А.Кнышев. Обожал. Я не могу, конечно,

«Бриллиантовая рука»

сказать, что с меньшим удовольствием смотрел фильм «Спартак», но «Кавказская пленница» просто приводила меня в восторг.

Для меня Гайдай — режиссер *солнечный*, в его картинах солнца много, почти как в голливудских фильмах, но светит оно как-то иначе.

Не случайно «Бриллиантовую руку» и «Кавказскую пленницу» хранят среди любимых фильмов на кассетах и беспрерывно крутят у себя дома наши соотечественники где-нибудь в Лос-Анджелесе или Амстердаме, чему я был не раз свидетелем. Такие фильмы, как консервы советского времени и пространства, какого-то неповторимого духа.

Хотя в гайдаевских лентах люди непрерывно бьют друг друга по башке, в них поразительно низкий уровень агрессии — гораздо ниже, чем в последующих иных «тихих» и разговорных фильмах советского периода (а уж про нынешний и не говорю).

Я, к сожалению, не знал Леонида Гайдая лично, но мне кажется, что его оптимизм был погашен, задушен системой и идеологически, и экономически. К такому выводу приходишь, сравнивая не только раннего и позднего Гайдая. Вот, скажем, Олег Даль в «Старой, старой сказке» и в роли вампиловского Зилова в «Отпуске в сентябре». Или Андрей Миронов в «3+2» или в «Бриллиантовой руке», и он же в «Фантазиях Фарятьева...». Я отношу эти перевоплощения не к одному актерскому дару. Помоему, со временем кино Гайдая как-то отслоилось от действительности, в обществе стали накапливаться разочарова-

«Бриллиантовая рука»

ние и усталость, радость стала фальшивей. Я это помню.

В 80-е годы место жизнерадостного героя Гайдая мог занять либо рефлексирующий интеллектуал-резонер, либо веселый дурачок, как в средней «совковой» комедии. Ведь горе — от ума.

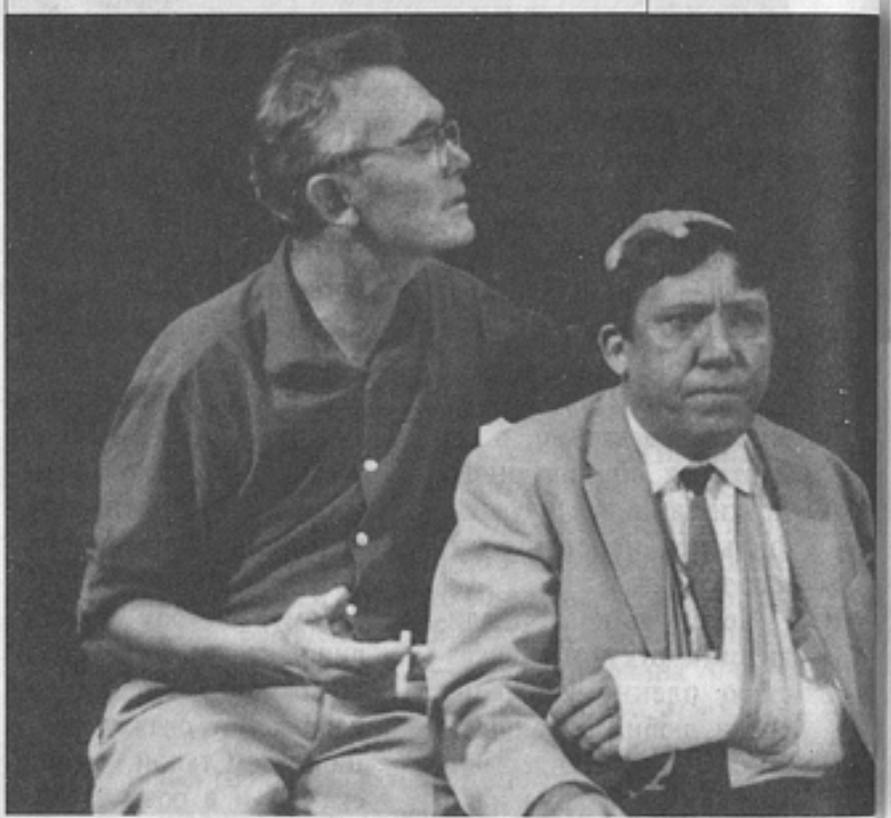
А до трагикомедии Гайдай в своей эволюции не дошел, да это и не была его звезда.

А.Королев. В советской кинокомедии, строго говоря, было три основных направления: совково-морализаторское, представленное «Фитилем» и ему подобными лентами второго эшелона, интеллектуально-ироническое, в котором работали Рязанов, Данелия, и гэговое, кичевое, самым ярким представителем которого был Гайдай. Что вам ближе?

А.Кнышев. Ну, если выбирать из этих трех, то, наверное, комедия интеллектуально-ироническая, в которую были бы вставлены этакие крепкие «гвозди» комических ситуаций. Есть один фильм, который мне пронзительно близок, который, можно сказать, меня «сделал», — это «Ирония судьбы». Этот фильм попал мне, что называется, в спинной мозг.

Я сторонник синтетического подхода, чтобы и «подтекст», и, условно говоря, швыряние друг

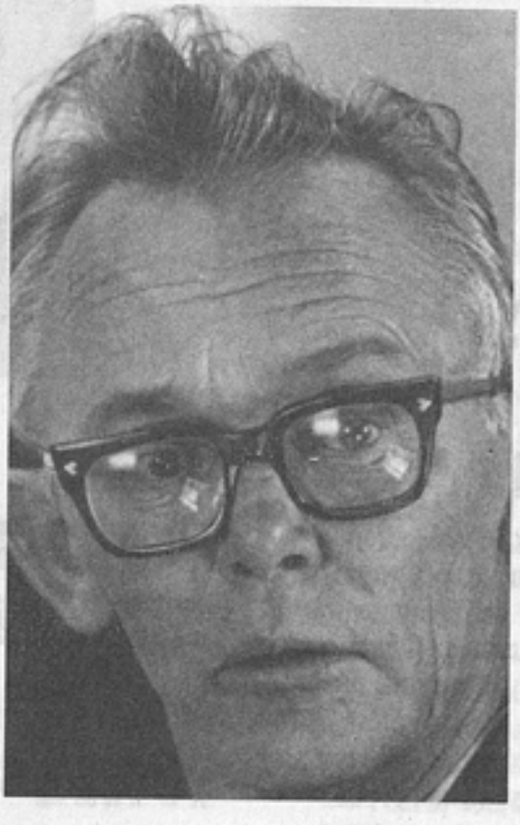
На съемках фильма «Бриллиантовая рука»



в друга помидорами присутствовали в комедии. Например, отдавая дань ошеломляющему Бастеру Китону, его фантастической изобретательности, я все-таки хочу за всем этим увидеть некий подтекст. Когда я сам начинаю что-то генерировать и вдруг рождается какой-то ситуативный гэг — ну, заходит человек в дверь, а ему тортом в лицо ба-бах, — я понимаю, что грех это не использовать. Но тратить на такого рода вещи несколько дней жизни — это все равно что писать маслом на холсте 4х6

метров то, что может быть изображено росчерком пера на ресторанной салфетке.

Вообще меня, как и любого человека, связанного с профессией комедиографа, очень трудно рассмешить. Мы будем сидеть в зале с каменными лицами, если нам что-то понравится — кивать: «Да, вот здесь что-то есть, и вот тут неплохо...» Можем даже сказать: «Если им (зрителям) показать — будут смеяться». А вот когда я недавно смотрел «Особенности национальной охоты», я хохотал чуть ли не до слез, абсолютно забыв, что я — профессионал... Это совершенно «нашенская» комедия в том смысле, что никто, кроме русского, над этим смеяться не будет. Конечно, можно было бы побрюзжать по поводу некоторых длиннот, провалов ритма, но картина настолько порадовала, что, право, делать этого не хочется. Или я, например, всегда с наслаждением пересматриваю «Собачье сердце» — для меня это вечно современный, гениальный фильм.



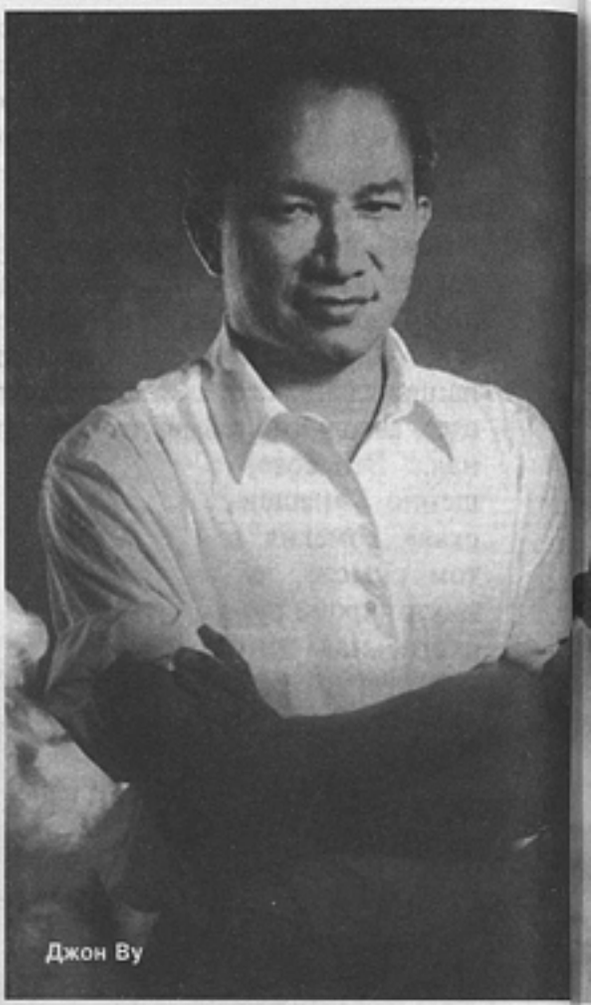
«Изготовление» комедии — субстанция настолько тонкая, что подчас невозможно «сработать» ее чисто ремесленно: никогда не знаешь, каков будет результат. Я очень хорошо понял это на телесъемках «Веселых ребят». Бывает так: вся группа рыдает от хохота, а потом монтируешь, смотришь — и ничего не вышло... И наоборот, в гробовой тишине изнурительно делаешь что-то, уверенный в своей правоте, садишься в темную комнату, смотришь на монитор — хоп, попал!

А вообще, «смешно» или «несмешно» — для меня совсем не главный критерий, пусть даже и в комедии.

А.Королев. Многие ваши проекты — и телевизионные, и литературные — имеют в своей основе пародийное начало. Вы в детстве были злым мальчиком?

А.Кнышев. Нет, наоборот, я с годами стал скупей на доброту. Это жизнь своими ущипами и укусами заставляет человека мимикрировать, надевать на себя шипы или какой-то устрашающий узор в виде черепа с крылышками, как у насекомых, — иначе съедят. Но под всей этой хитиновой оболочкой внутри всегда сидит какой-то беззащитный червячок. Хотя детскость — это важно. Есть известная формула Ахматовой о том, что чем больше в поэте детскости, тем он талантливее. Видимо, поэтому нам всем так нравится Гайдай.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ



Джон Ву

ДЖОН ВУ БЕЗ ЧОУ ЮНЬ ФА: ИЗ КУЛЬТОВЫХ РЕЖИССЕРОВ

Мало кому из неамериканских режиссеров, начинавших у себя на родине с дешевых фильмов категории «Б» (*B grade*), удалось успешно внедриться в Голливуд. Один из них — гонконговец Джон Ву, ставший первым азиатским режиссером, работающим в рамках голливудского мейнстрима. В начале 1996 года его фильм «Сломанная стрела» в течение месяца лидировал в американском прокате. Если добавить к этому, что в хит-парадах голова к голове с ним шла «Разборка в Бронксе» Джекки Чана, то создается ощущение, что после триумфального шествия азиатского кино по экранам мировых фестивалей оно смогло добиться и коммерческого успеха.

Возможно, в некоторой степени это может быть объяснено тем, что ученики великих мастеров *B grade*-а достигли командных высот в голливудской иерархии и сумели навязать свои предпочтения если не широкому зрителю, то по крайней мере продю-

В ГОЛЛИВУДСКИЙ МЕЙНСТРИМ?

серам и кинокритикам. Отмечу, что многие впервые услышали о Джоне Ву, когда после успеха «Бешеных псов» любители азиатского кино заговорили, что Тарантино навязчиво — на грани плагиата — цитирует мизансцены из его фильмов, прежде всего в эпизодах, где герои направляют друг на друга пистолеты[1]. Впрочем, Тарантино никогда и не скрывал, что Джон Ву — один из его любимых режиссеров[2]. Не случайно на вопрос: «Не правда ли, Джон Ву умеет снимать экшн?» Тарантино однажды гордо ответил: «А Микеланджело расписывать потолки, ха!» Беседуя с Джами Бернард, автором первой монографии о Тарантино, Квентин сказал: «Джон Ву для меня что-то вроде героя. Насколько я могу судить, он лучший режиссер экшн-сцен со времен Сержо Леоне. Он словно заново изобрел жанр, там, в Гонконге».

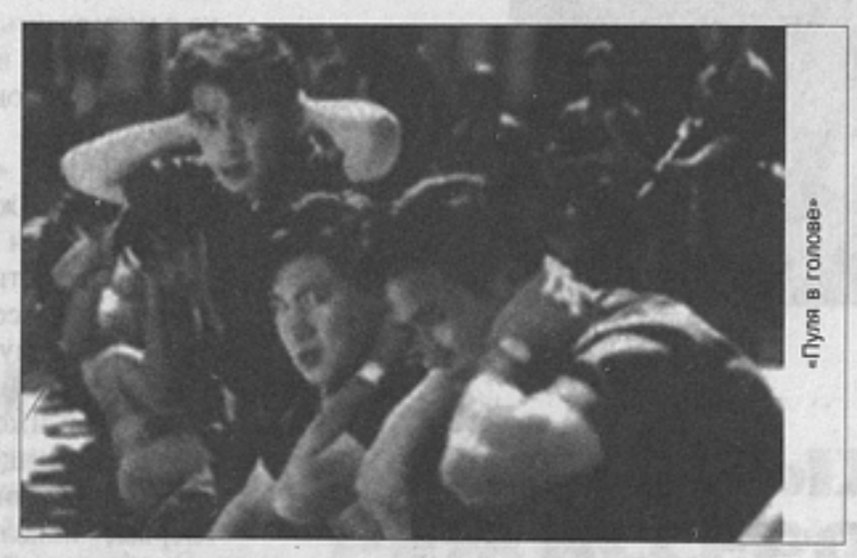
К званию «лучшего режиссера экшн-сцен» Джон Ву шел долго. В двадцать один год Н Ю-сум (Ng Yu-sum) дебютировал в кино ассистентом режиссера и через четыре года — в 1973 году — сам начал снимать фильмы под именами У Ю-шэн (Wu Yu-sheng) и Джон И.Ц. Ву (John Y.C. Woo). Наконец, в 1979 году в титрах фильма «От богатства к лохмотьям» впервые появляется имя, ставшее культовым, — Джон Ву (John Woo).

В те годы он снимал стандартную гонконгскую кинопродукцию — по преимуществу комедии. Нельзя сказать, что он особо преуспевал на этом поприще: в начале 80-х Ву даже пробовал перебраться на Тайвань и попытать счастья там, но его тайваньские фильмы («Время, когда тебе нужен друг», «Беги, тигр, беги!») успеха тоже

[1] Еще одной темой разговоров был «Город огня» (1987) Ринго Лама, с которым у «Псов» нашлось еще больше перекличек. В этом фильме, кстати, снимались Чоу Юнь Фа и Дэнни Ли, игравшие у Джона Ву в «Убийце».

[2] Справедливости ради отметим, что у Тарантино любимых режиссеров довольно много.

не имели. В 1985 году он возвращается в Гонконг и на следующий год буквально взрывает местный кинорынок гангстерским фильмом «Лучшее завтра», побившем все рекорды популярности. В этой ленте, во многом вдохновленной знаменитым «Самураем» Жан-Пьера Мельвиля и японскими якудза-фильмами Кэна Такакуры, Ву удалось нащупать свой собственный стиль, в котором кровавая эстетика жестокости и насилия достигает балетной отточенности картин о боевых искусствах или вестернов Сэма Пекинпа. Подобное сочетание не случайно: можно сказать, что феномен Ву родился на пересечении восточной и западной кинотрадиции — среди его любимых режиссеров не только Акира Куросава или Чан Че (Chang Cheh), но также Мартин Скорсезе, Фрэнсис Форд Коппола и уже упомянутые Пекинпа и Мельвиль. Главную роль в «Лучшее завтра» сыграл Чоу Юнь Фа (Chow Yun Fat), ставший, по собственному признанию режиссера, его «вторым я». Он снялся у Ву еще в четырех фильмах — «Лучшее завтра-II» (1987), «Убийца» (1989), Once a Thief (1991) и «Крутые» (1992)[3]. До «Лучшего завтра» Юнь Фа сыграл множество ролей в комедиях, костюмных фильмах, боевиках и ужастиках, однако главным его амплуа был романтический любовник. Впрочем, он стал едва ли не единственным гонконгским актером, сочетавшим статус мейнстримной — по местным меркам — звезды и



«Пуля в голове»

[3] В принципе перевод всех названий фильмов Джона Ву — большая проблема. Начать с того, что китайское название обычно не совпадает с английским (см. фильмографию). Так, китайское название «Hard-Boiled» — «Безжалостный суперполицейский», а английский вариант переводится видеопиратами как «Круто сваренные», что, конечно, неправильно: hard-boiled — это определение жанра, «крутой детектив». Есть подозрение, что русское слово «крутой» возникло именно оттуда: когда качество жанра было перенесено на его героев и вместо «крутых детективов о Сэме Спейде» появился «крутой детектив Сэм Спейд». Так или иначе, название «Hard-Boiled», видимо, образовано по тому же принципу, что и «Pulp Fiction» — название, определяющее жанр. Потому и переводится должно как «Крутой боевик».

участие в некоммерческих артпроектах.

«Лучшее завтра» замышлялось Ву как современная рыцарская драма. «Я искал человека, который мог бы сыграть современного рыцаря, — вспоминает Ву. — Мне всегда хотелось делать фильмы, подобные «Самураю» или «Красному кругу». И я искал образ героя, этакого азиатского Алена Делона, Клинта Иствуда или Пола Ньюмена. Человека, который был бы по-настоящему крут, но стоял бы на стороне правосудия».

Именно в Чоу Джону Ву удалось найти, то, что он искал: «Мы чувствуем одинаково. Мы действительно верим, что несмотря на то, что ты живешь в дурном мире, если будешь стоять насмерть, ничто не сможет тебя поколебать. Это и есть подлинный дух китайского рыцарства». Однако готовность стоять насмерть сочетается у Чоу Юнь Фа с простотой «человека с улицы»: «В Гонконге публика разговаривает с героями на экране. Если что-то в фильме действительно задевает, зрители могут броситься на экран. Между актерами и публикой нет такой дистанции, как на Западе. Я работал на ТВ четырнадцать лет, и они видели меня каждый день, смеялись, когда я смеялся, плакали, когда я плакал, но никто не относился ко мне как к звезде». Современный рыцарь уже не может быть вооружен старинным мечом, и своему герою Ву дает в руки «беретту». «Чоу Юнь Фа держит пистолет, как Вонг Ю — меч», — скажет Ву после «Убийцы», объясняя, почему именно Чоу смог стать «настоящим китайским героем». Однако у «беретты» — своя индивидуальность: «В ней семнадцать зарядов, и когда она стреляет, то создает свой особый страстный ритм. Это песня пальбы, ее пух-пух-пух-пух — словно дыхание ярости. Я думаю, это подходит моему герою. Этот пистолет как раз для Чоу Юнь Фа — у него такие

«Крутые»

сильные руки, что маленький пистолет в них выглядел бы игрушкой. Особый пистолет для особого человека». Добавим, что Ву специально подбирал индивидуальный звук для оружия каждого из основных персонажей «Убийцы».

Как раз подход к пистолету как к страстному существу заставляет героев Ву, движимых скорее ритмом перестрелки, чем необходимостью дострелить врага, разряжать обойму за обоймой, не заботясь ни о количестве оставшихся патронов, ни об их стоимости[4]. В результате сцены перестрелок наполняются несмолкающей музыкой пальбы, аранжирующей выверенные прыжки, падения и про-

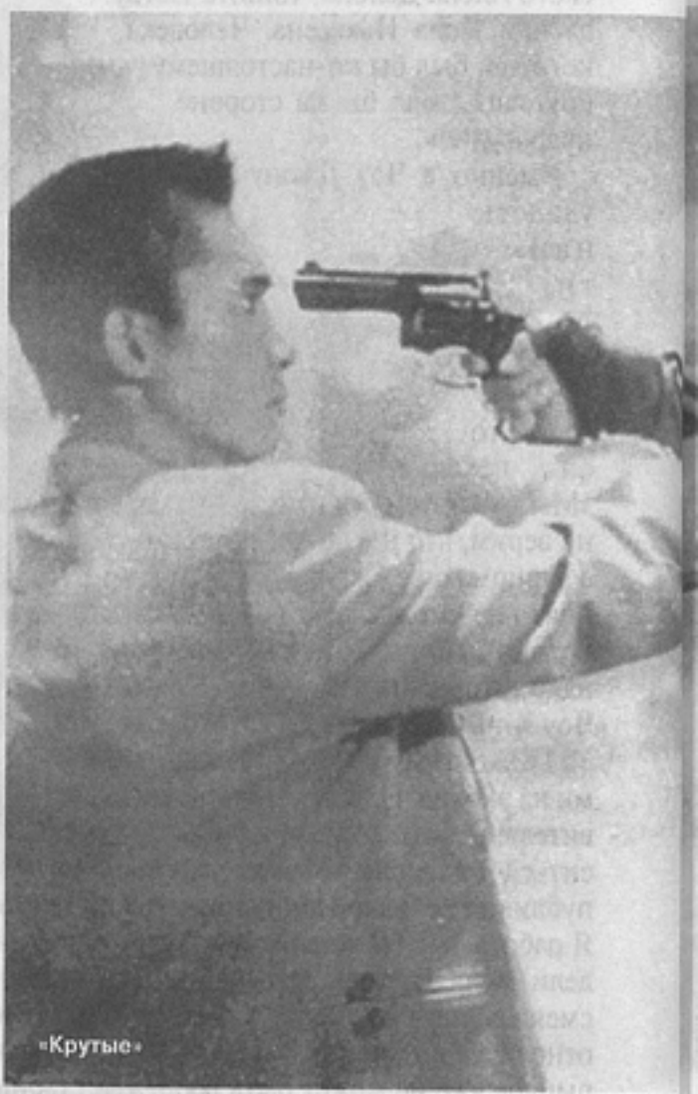
[4] О том, что патроны тоже денег стоят, вспоминать в боевиках вообще не принято. Редким — и потому приятным — исключением служит «Харлей Дэвидсон и ковбой Мальборо», где герои все время напоминают друг другу, что один выстрел стоит пять (кажется) долларов.

бежки героев. Недоумевающие интервьюеры раз за разом спрашивают Ву, действительно ли он расписывает storyboard для всех своих многофигурных побоищ, и Ву отвечает: «Конечно», удивляясь, как же можно делать иначе. Соответственно и снимает он эти сцены столь же тщательно: одна перестрелка в церкви (из «Убийцы») снималась два месяца — срок, достаточный для съемок среднего гонконгского фильма. В результате сцены перестрелок временами начинают напоминать игру Doom — как по звуковому оформлению (стоны, взрывы, выстрелы), так и по кровавости. Если быть хронологически точным, то очевидно, что фильмы Ву предвосхищают Doom (даже в его сетевом варианте для двух игроков). Я имею в виду финальную перестрелку «Крутых», где двое героев бесконечно долго бродят по лабиринту больницы, заполненной гангстерами, которых надо перебить, полицейскими и больными, в которых надо не попасть по ошибке[5].

Так же тщательно Ву прорабатывает то, что можно назвать общим дизайнерским решением своих картин. Не случайно Квентин Тарантино вспоминает, что после фильма «Лучшее завтра-II» он тут же купил себе удлиненный пиджак и очки, как у Чоу Юнь Фа, и, подобно тому, стал ходить с зубочисткой в уголке рта.

Однако столь ценимые американскими поклонниками Ву стильность и кровавая хореографичность для самого мастера не являются ни главными, ни самоцельными. Жестокость своих лент Ву объясняет воспоминаниями детства: «Преступления, которые я видел мальчишкой, оказали огромное влияние на мои работы. Меня избивали бандиты. Я видел гангстерские разборки, людей, изрубленных на куски. Я помню волнения 1967 года, когда полиция применила слезоточивый газ и людей убивали на пороге их домов». Воспоминания тех лет отразились в «Пуле в голове», где очевидные реминисценции «Охотника на оленей» и «Апокалипсиса» не могут скрыть глубоко личных переживаний и воспоминаний, заложенных Ву в этот фильм.

Жестокость окружающей жизни трансфор-



«Крутые»

[5] «Черт, я же нашего замочил!» — «Ничего страшного, бывает!» — «Что значит — бывает?!» — «Прекрати!» — «Не ты же его убил, а я!» — «Только этого не хватало, чтобы ты жалел самого себя, да еще и нарвался на пулю. Нет уж, сперва Чарли прикончим, а потом можешь себя жалеть». — «Ну, ладно! Пошли!» — Пух-пух-пух-пух!!! Тра-тата-та!!!

мировалась у Ву в желание справедливости, в стремление остановить преступления, происходящие вокруг. Поэтому так часты в его фильмах разговоры о том, что Гонконг теперь не тот, что раньше и люди забыли слово «честь». Сам Ву слово «честь» не забыл. И если на вопрос: «Что происходит в фильмах Ву?» можно смело ответить: «Стреляют», то на вопрос: «О чем они?» ответ будет столь же определенным: «О суровой мужской дружбе». Ее неписаный кодекс мало изменился за прошедшие века и включает в себя готовность разделить с другом последнее, убить и умереть за него и вместе с ним. Но странным образом эта дружба в фильмах Ву всегда оказывается чревата предательством. Слово «герой», столь часто мелькающее в названиях фильмов Ву («Герои не плачут», 1986; «Просто герои», 1990; к этому можно добавить оригинальные названия «Лучшего завтра» и «Убийцы» — «Подлинные цвета героя» и «Двое залитых кровью героев»), рифмуется с «предателем», словно в старом рассказе Борхеса. Подобное сопоставление, конечно, не случайно: Джон Ву, как и Борхес, представляет собой тип интеллектуала, очарованного эпосом с его культом героизма и действия-экшн. А персонаж эпоса может быть только предателем или героем; другого выбора ему просто не дано. Они представляют собой неразрывную пару, и борхесовское слияние их в одном лице — типичный постмодернистский ход. С другой стороны, предательство — типичный акт «пересечения границ», нарушения запрета и в этом качестве может быть успешно опоэтизировано. Что и происходит у Жене или того же Борхеса. Для Ву, однако, важнее другие соображения. Дело в том, что в силу ряда причин, обсуждение которых завело бы нас слишком далеко, в наше время эпос чаще всего реализует себя в криминальной среде. Впрочем, бандиты привлекательны в подростковом возрасте; повзрослев, видишь обратную сторону медали. Поэтому криминальный эпос, как и положено эпосу, всегда тяготеет к прошлому. Точнее сказать, действие его никогда не происходит, а всегда происходило. Потому не случайна ностальгическая нота в фильмах Ву и «Крестном отце», рассказах Борхеса и Бабеля. При этом предательство оказывается своеобразным веянием времени, знаком того, что новые бандиты хуже старых (так дон Вито Корлеоне отказывается торговать наркотиками, а старший из двух противоборствующих гангстеров в «Крутых» пред-

сказывает, что его соперник зальет кровью весь город).

В отличие от Борхеса, Ву отказывается видеть в предательстве геройство, в его фильмах предатели лишь оттеняют героев. Но предатель, осознавший свое предательство, может заново стать героем. Так, Сидни, друг киллера Джефа[6] (Чоу Юнь Фа) в «Убийце» сначала предает его мафии. Джеф, даже узнав об этом, не хочет убивать его. Сидни, раскаявшись, отправляется в самое логово врага, чтобы добыть заработанные Джефом деньги, и геройски гибнет в перестрелке. Джеф по его просьбе сам добивает его. Выстрел, заслуженный Сидни за предательство, словно оказывается отложенным на полфильма.

Еще более хитрую сеть Ву сплетает в «Пуле в голове», истории трех друзей (Jacky Cheung, Tony Leung Chiu Wai, Waise Lee Chi-Hung)[7], в ходе контрабандной операции попавших во Вьетнам во время войны. Один из них (Пол), обезумевший от жажды золота, пускает другому (Фрэнку) пулю в голову. Но тот выживает, хотя сходит с ума от боли. Третий друг (Бен) находит его в послевоенном Сайгоне конченым наркоманом, постоянно мучимым ломками и головными болями, Фрэнк сам прикладывает его пистолет к своему сердцу. Бен, обещавший, что не вернется в Гонконг без друга, захватывает с собой череп убитого им Фрэнка с сидящей в нем пулей Пола и приходит к разбогатевшему другу, обвиняя того в предательстве. Следует погоня на машинах и смертельный поединок на той самой набережной, где герои катались на велосипедах в начале фильма. Их лица, измазанные кровью, напоминают оперные маски. Пол заставляет Бена выстрелить в череп Фрэнка («Пусть он успокоится, Бен, пусть оставит нас!»), но Бен, прострелив череп, успевает схватить другой пистолет и пустить пулю в друга-предателя. Секунду он прижимает к груди его простреленную голову. Уже по этому — более чем беглому — пересказу можно видеть, что тему предательства и дружбы Ву разрешает не по канонам заурядного боевика:

«Пуля в голове»

ведь если вдуматься, за хэппи эндом таится история человека, убившего двух своих самых близких друзей.

Ву, создающий современный эпос на «залитых кровью улицах»[8], чувствует амбивалентность, заложенную в отношениях двух мужчин: их дружба всегда чревата враждой, а вражда — союзом. Не случайно его визитная

[6] К проблемам перевода названий добавляется проблема перевода имен. Так, Джеф в другом варианте американского перевода зовется Джоном. Отметим, что Джеф — имя героя «Самурая», а Джон — самого Ву. Помню, когда герои того же «Убийцы» стали называть друг друга Дамбо и Микки Маус, я подумал, что таким образом Ву кланяется американскому кино за все то, что оно для него сделало. К сожалению, выяснилось, что Дамбо и Микки Маус — изобретение переводчика, а в оригинале — и лазерной версии — что-то совсем другое.

Чтобы все окончательно запутать, напомню, что китайские имена тоже могут приводиться in Mandarin or in Cantonese, поэтому разобраться с исходными именами тоже не просто.

[7] Все проблемы с именами гонконгских актеров видны здесь как на ладони. Jacky Cheung это не Jackie Chan, а Tony Leung Chiu Wai, играющий также в «Крутых», — это не Tony Leung Kar-fei, который играл в «Любовнике» у Жан-Жака Анно. Если кому-то этого показалось мало, то добавлю, что на обложке пиратской видеокассеты у Lee вместо W был проставлен инициал B — не то Брюс, не то Брэндон.

[8] Оригинальное название «Пули в голове».

карточка — эпизод, когда герои направляют друг на друга пистолеты. Это не только символ единоборства и вражды-дружбы (выстрел почти никогда не следует), но единственный момент в экшн, испытывающий не ловкость или отвагу героев, а их волю. Волю убить и умереть[7]. Естественным дополнением к крутой брутальности фильмов Ву служит сентиментальность, выводящая их временами на грань (за грань?) кича. В одном только «Убийце» оказываются задействованы ребенок, случайно попавший под пулю, которого Джеф везет в больницу, одновременно уходя от полицейских, и слепнущая девушка Дженни, которая пострадала во время очередной перестрелки и за которой Джеф трогательно ухаживает, собираясь вернуть ей зрение. Перед финальным боем Джеф просит инспектора Ли (Дэнни Ли) в случае своей гибели пере-

«Убийца»

садить Дженни свои глазные яблоки. Разумеется, при перестрелке пули злодея каким-то образом попадают в глаза Джефу. На разрушенном церковном дворе — очевидная реминисценция «Отходной молитвы» — ослепшие Джеф и Дженни ползут друг другу на встречу и... промахиваются. Джеф постепенно затихает, а Дженни продолжает ползти, произнося его имя. Всё вместе, видимо, непроизвольно начинает напоминать какую-то пьесу Беккета, вызывающую нервный смех в зале.

Впрочем, смех вряд ли входит в задачи Джона Ву. Судя по его многочисленным заявлениям, он вполне искренне пытается отстаивать идеалы чести и мужества, показывая зрителю примеры подлинного героизма. В этом его принципиальное отличие от Тарантино. В «Бешеных псах» направленные друг на дружку пистолеты выглядят, скорее, театрализованным изыском, а в роли предателя оказывается полицейский, внедрившийся в банду. Дело в том, что Ву снимает эпос, где никакая гипербола не будет чрезмерной, а Тарантино — полупародию-полудраму, где нарочитость работает на комический эффект, которым Тарантино — в отличие от Ву — так дорожит. Несмотря на то что тема мужской дружбы, долга и предательства красной нитью проходит через «Бешеных псов» и «Криминальное чтиво», закрадывается подозрение, что Тарантино всего лишь признает существование этой проблемы, — но вовсе не так уж уверен в ее однозначном решении. К сожалению, истории его отношений с бывшими друзьями по «Видео-архиву» заставляют предположить, что в жизни Квентин зачастую делает выбор, который Джон Ву вряд ли одобрил бы...

В начале 90-х годов к Джону Ву пришла слава. Мартин Скорсезе, Майкл Чимино, Сэм Рэйми восхищаются его мастерством. Продюсер Теренс Чан возит «Убийцу» на международные фестивали и в конце концов лазерный диск с этим фильмом выпускают в Америке. У Ву появляются фэны в Америке и Европе, Тони Скотт цитирует «Лучшее завтра» в «Настоящей любви». Влияние Ву на молодых режиссеров становится все заметнее.

Благодаря стараниям Теренса Чана в 1992 году Ву переезжает в Голливуд, где снимает

[7] Отметим, что антагонисты обычно участвуют в таких сценах, держа заложника на мушке. Наиболее эффектно это противостояние разрешается в «Крутых», когда герой Тони Люна сам направляет пистолет себе в живот, чтобы, погибнув, позволить Чоу Юнь Фа застрелить злодея. Пуля входит тому прямо в глаз, и зритель видит, как кровавые брызги вылетают из задней стенки черепа.

«Трудную мишень». «Я не просто представляю народ Гонконга в Голливуде, — говорит он, — я представляю всю Азию. Это большая ответственность, я обязан показать хороший пример».

К сожалению, Ву до сих пор не смог снять в Голливуде Чоу Юнь Фа. Ван Даммом, сыгравшим в «Трудной мишени», режиссер остался не очень доволен: бельгиец, в отличие от Чу, оказался больше мастером боевых искусств, чем романтическим актером, — бить ногой он умеет куда лучше, чем выразительно держать пистолет. Разочаровал фильм и давних поклонников режиссера. Возможно, виной тому то, что после относительной свободы гонконгского кинопроизводства[10] («В рамках заданного жанра ты можешь делать все, что хочешь», — вспоминает режиссер), Джону Ву тяжело было привыкнуть к девяти(!) продюсерам и американской цензуре, которую смущала жестокость его фильмов: что годилось для категории «Б», оказалось неприемлемым для голливудского «мейджора». Фраза, обращенная к герою фильма: «У тебя просто талант. Вокруг тебя сплошное насилие», — могла только развеселить фэнов Ву: даже нецензурированная версия выглядела мягкой и приглаженной по сравнению с гонконгскими фильмами. Разве что белый голубь, несколько раз вспархивающий в «Трудной мишени», напоминал зрителям об «Убийце».

Пока Ву снимал достаточно традиционное голливудское кино, на американских экранах появились молодые режиссеры, учившиеся у самого Ву искусству кровавой стрельбы. Помимо многократно упомянутого Тарантино можно назвать Роберта Родригеса и Люка Бессона; но, к сожалению, после «Крутых» и «Убийцы» перестрелки в «Отчаянном» («Десперадо») и «Леоне», на мой взгляд, смотрятся как-то бледно.

Сам Ву воспринимает эту ситуацию довольно спокойно: «Когда люди копируют или имитируют мой стиль, я чувствую, что приобрел еще одного друга, — говорит он. — Когда я был молод, учился у Скорсезе, у Пекинпа, даже у Акиры Курасавы, так что круг замкнулся». Так или иначе, поклонникам Ву остается только будоражить себя слухами о совместных проектах своего кумира со Скорсезе (некоммерческий проект «Грязные бульвары») или Тарантино, о сотрудничестве с которым было объявлено еще в 1992 году на фестивале в Торонто. Тарантино должен был написать сценарий, а Ву снять фильм. Однако занятый каннский призер уже который год не может выбраться довести story до состояния script-а, а другим отдавать свою идею он тоже не хочет. Возможно, причина несостоявшегося сотрудничества лежит глубже. Теренс Чан говорит, что Ву вряд ли бы оставил сценарий, написанный Тарантино, без изменений. «Квентина интересуют сенсации и шок, а не чувства. А фильмы Джона — о той невероятно глубокой и сильной связи, которая возникает между героями, об эмоциональном обмене, который оказывается важнее всего остального». Так что пока многообещающим проектам так и не удалось осуществиться. Следующим фильмом Ву, сорвавшим солидный куш уже в первые недели проката, оказалась «Сломанная стрела», в которой Ву отходит от камерности своих предшествующих лент. Речь идет ни больше ни меньше как о двух атомных бомбах, которые «плохие парни» во главе с боевым летчиком (Джон Траволта) хотят украсть, чтобы, шантажируя правительство, заработать кучу денег. Ему пытается воспрепятствовать его младший напарник (Кристиан Слейтер), буквально прошедший в погоне за похищенными бомбами огонь, воду и медные рудники.

Таким образом, в отличие от «Трудной мишени», «Сломанная стрела» опять оказывается фильмом о мужской дружбе и достоинстве. Смертельная схватка двух главных героев воспринимается как продолжение их предваряющего фильм боксерского спарринга: двадцатидолларовая купюра — ставка в поединке — переходит из рук в руки на протяжении всей ленты и лишь слегка обгорает в финальном взрыве, словно символизируя крепость уз, связывающих Настоящих Мужчин. К сожалению, эта традиционная для Ву тема совершенно потерялась в «Сломанной стреле»

[10] Время, как всегда, сглаживает многое. В свое время продюсер Цуй Хак (Tsui Hark), с которым Ву начинал, попортил ему немало крови. В результате некоторые эпизоды («джаз не китайское искусство... зритель не поймет...»), не вошедшие в «Убийцу», перекочевали в «Крутых» (вместе с некоторыми диалогами один к одному совпадающими в обоих фильмах). Кстати, «Пуля в голове» изначально замышлялась как «приквел» к «Лучшему завтра».

среди спецэффектов и типично голливудских сюжетных наворотов.

Нашлось место и для эпизода «мы держим друг друга на мушке», на этот раз его на пару исполняют Слейтер и Саманта Матис, играющая нетрадиционную для Ву деятельную героиню. Для разнообразия она вооружена ножом, а Слейтер — пистолетом. Кроме того, в финальной схватке Траволта держит палец на взрывателе бомбы точно так же, как Чарли из «Крутых» — на дистанционке, грозящей взорвать всю больницу.

Однако несмотря на то что мотивов, характерных для «настоящего Ву», стало больше, чем в «Трудной мишени», его фанаты в большинстве своем оказались разочарованы: фильм во многом лишился кровавой живописности и графической выстроенности его гонконгских работ. Порадовало, правда, то, что Ву как бы расширил список задействованных компьютерных игр, добавив к Doom имитатор полетов.

Интересно, однако, то, что Голливуду вообще не очень-то удаются фильмы про мужскую вражду-дружбу, в особенности если они с самого начала замышляются как блокбастеры. Возможно, дело в том, что Голливуд традиционно стремится выстрелить по всем мишеням, подобрав сюжет так, чтобы он охватил сферу интересов максимально широкой аудитории. Точно так же, как в СССР в свое время считалось, что подросткам неинтересно смотреть фантастический фильм, если в нем не будет их сверстника, голливудские продюсеры не могут, например, помыслить фильма без любовной истории и главной героини. В этом убеждении их не может поколебать даже успех малобюджетных картин «про мужчин», нарушающих это правило (самый очевидный пример — все те же «Бешеные псы» Тарантино).

Еще одна проблема, тоже связанная с бюджетом, заключается в том, что столь избыточные по крови и сентиментальности фильмы просто обязаны быть либо недорогими, либо супердорогими. Для Ву, убивавшего людей сотнями в каждом фильме, пара-тройка взорванных вертолетов — просто несерьезно. Десять — двадцать — это еще куда ни шло, а так «Сломанная стрела» начинает напоминать очередной фильм о Джеймсе Бонде (тем более что и сюжет смахивает на «Шаровую молнию»)[11].

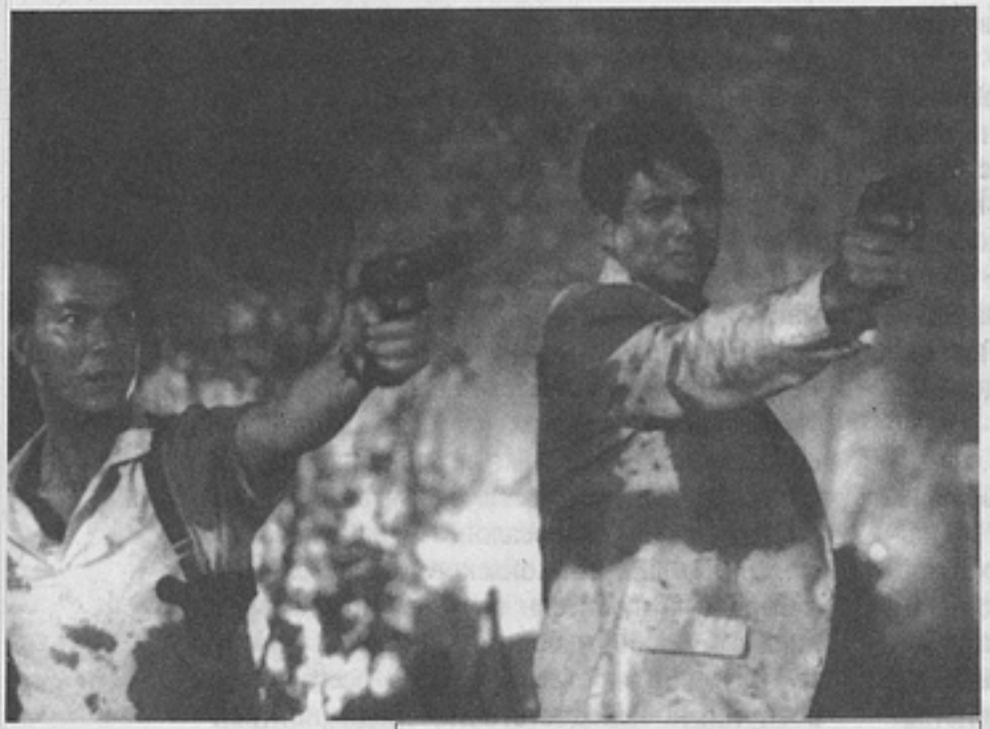
Несмотря на коммерческий успех «Сломанной стрелы» и культовую известность более ранних работ у синефилов всего мира, в России Джон Ву остается почти неизвестным. Парадокс заключается в том, что некоторые его фильмы за несколько лет до пришедшей к Ву мировой известности показывались едва ли не в каждом видеосалоне. Однако российские киноманы гонконгского кино тогда не смотрели, а любители крутого боевика вряд ли запоминали фамилии режиссеров. Поэтому «Сломанная стрела» скорее всего будет воспринята как достаточно традиционный американский супербоевик. Нынешним тридцатилетним вертолетные разборки в пустыне могут навеять воспоминания о детской любви — фильме «Козерог-1» (1978), так же, как мне «Трудная мишень» напоминала безвестный испанский фильм «Охота на человека», показанный в 1981 году на очередном ММКФ. Более молодым зрителям самолетно-железнодорожные сцены «Стрелы» напомнят «Скорость» (тем более что Грэм Йост был сценаристом обоих фильмов) или «Правдивую ложь»[12] — тоже вполне удачные образцы своего жанра. Как боевик фильм будет пользоваться успехом и, может быть, привлечет внимание к более ранним работам того же режиссера, продающимся временами в киосках под немыслимо переведенными заголовками.

А давним поклонникам Джона Ву остается надеяться, что «Отчаянный» понизит цензурные требования к допустимому уровню насилия в кино, а успех «Разборок в Бронксе» поборет предубеждение продюсеров против азиатских актеров, дав Ву возможность снова работать с Чоу Юнь Фа. Так что, вспоминая тот фильм, с которого все началось, будем ждать лучшего завтра.

---

[11] Кстати, в одном из недавних интервью Ву высказался и об агенте 007: «Бонд должен стать более человечным. Он должен быть ближе к человеку, сидящему в зале. И к тому же, поскольку я — Джон Ву, я дал бы ему два пистолета, чтобы он стрелял из них одновременно».

[12] Кстати, странные все-таки в Голливуде представления о хэппи энде: атомные бомбы рвутся по ходу сюжета, как хлопушки. «Гринпис» борется за прекращение ядерных испытаний, а сценаристы то и дело норовят взорвать бомбу то на каком-то острове в нескольких милях от побережья США, то в медном руднике... Сразу видно, Чернобыль был от них далеко.



«Убийца»

ЧОУ ЮНЬ ФА:

«Я РОМАНТИЧЕСКИЙ АКТЕР»

ФРАГМЕНТ ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ АКТЕРА В КИНОТЕАТРЕ «СКАЛА» (ЛОНДОН, ИЮНЬ 1993 ГОДА)

Вы собираетесь снова работать с Джоном Ву?
Да, я могу это твердо сказать. Но не в Гонконге.

Как долго снимались экшн-сцены в «Убийце»?
Заключительная сцена в церкви отняла более 60 дней. Каждый день по двенадцать часов. Очень трудно, не становитесь актерами.

Происходили ли с вами несчастные случаи во время съемок фильмов?
Полным-полно. Самое страшное случилось во время «Убийцы». При съемках сцены в церкви на полу было множество петард, и одна из них попала мне в глаз. Глаз кровоточил, вызвали «скорую». Я сказал: «Нечего, сначала доснимем сцену».

С какими режиссерами или актерами вы хотели бы поработать?
Скорсезе, Коппола, Джек Леммон и мой кумир Роберт Де Ниро. Ну и еще Джон Ву и Квентин Тарантино...

Какой ваш любимый фильм?
А как вы думаете?

Нет, вы скажите!
А ваш?

«Лучшее завтра».
Да, и мой тоже.

Планируете ли вы сняться вместе с Джекки Чуном или Лесли Чуном (Leslie Cheung)?
Джекки Чун связан эксклюзивным договором с «Голден Харвест». Я — с «Голден Принцес», а Лесли Чун — с «Ориентал Филм Компани». Так что если мы будем работать вместе, нам придется основать новую компанию и назвать ее «Универсал».

Вы часто играете гангстеров. Не обеспокоены ли вы тем, что дети будут подражать вам в реальной жизни?
В Гонконге меня часто об этом спрашивают. Я могу только сказать, что основная тяжесть воспитания детей лежит на родителях. Вы знаете, кто я такой, в каких фильмах снимаюсь. Вы не хотите подражать мне. Этот вопрос не ко мне.

Отличается ли публика в Гонконге от публики в Англии?
В Англии все гораздо громче. В Гонконге я снимаюсь с 1974 года, больше двадцати лет, там все мои добрые друзья, соседи. Мы — как братья, сестры, отцы и матери. Ну и в Гонконге я каждый день хожу на рынок, покупаю еду, чтобы дома ее приготовить. Как самый обыкновенный человек. И не стреляю при этом.

Сколько человек вы убили в ваших фильмах?
Больше тысячи.

Играли ли вы хоть в одном фильме, по ходу которого вам не приходилось никому разносить череп?
И не в одном. На самом деле я семейный человек. Я никого не убиваю. Я честный человек.

В «Лучшем завтра» после удара по лицу изо рта у вас выливается целый поток крови. Как это сделано?
Да, это очень сложно. Вы что, хотите научиться? Это мой секрет. Если у вас есть время, я им поделюсь. Это мед с кровью, это не настоящая кровь. Я набираю эту смесь в нос, дышу осторожно, очень осторожно и все время стараюсь удержать кровь внутри. На это уходит не очень много энергии. Диалог идет своим путем, действие тоже. В конце концов, партнер ударяет меня, и я медленно выдыхаю. Не пытайтесь это повторить. Мы сделали двенадцать дублей. После этого я три дня не мог дышать. Да, это очень опасно. Перед тем как пробовать, вызовите «скорую».

Что вы чувствуете, когда цензура режет ваши фильмы?
Без комментариев. Это вне моего контроля. Я просто актер, а не большой босс. На это есть гонконгский цензорский совет. Делают две версии. В международную версию вставляют все вырезанные куски.

Два вопроса. Какие боевые искусства вы знаете? В Гонконге вы такой же секс-символ, как в Англии?
Отвечу только на первый вопрос. На второй пусть отвечает моя жена. На самом деле я не мастер боевых искусств. Я знаю, как нападать и защищаться, но не по науке. Джекки Чун учится всю жизнь. Он даже сейчас продолжает тренироваться. Я романтический актер, а не мастер боевых искусств.
Жасмин, жена Чоу Юнь Фа. Если вам кажется, что он на самом деле секс-символ в Англии, я очень рада, это значит, что он очень популярен среди женщин. Да будет так.

Вас беспокоит уровень насилия в ваших фильмах?
Нет!

Кто были ваши герои, которых вы хотели бы прославить — ну, когда-то давно, в начале вашей карьеры?
Моя жена и мать.

Планируете ли вы сделать карьеру в Голливуде?
Пусть Теренс...
Теренс Чан, продюсер. У нас много предложений. Но дело в том, что мы должны сначала рассчитаться по текущему контракту, перед тем как рассмотреть их.

Вы смотрите другие фильмы?
Кучу. Мои любимые — «Апокалипсис сегодня», «Охотник на оленей», «Таксист». Я от них без ума.

Перевод с английского
С.Кузнецова

ДЖОН ВУ

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ СЦЕНАРИЯ «УБИЙЦА»

11 ФЕВРАЛЯ 1994 ГОДА

Мне всегда хотелось найти какую-то общую основу у всех людей кино. Разные люди ходят разными путями. У каждого своя культура, привычки и мысли, но я верю, что есть нечто, что объединяет всех нас. Мы все хотим верить в правосудие, любовь, мораль и красоту этого мира. Эти поиски и побудили меня говорить об «Убийце». Убийца, полицейский... Каждый представляет два различных мира. Но оба они — люди удивительного благородства. У них общие представления о рыцарстве. Они вроде бы враги, но в глубине души уважают друг друга. Может быть, это прозвучит как общее место, но хороший человек всегда остается непонятым. У него больше идеалов, но именно поэтому он более одинок. Как киллер в «Самурае» Мельвиля. Трагический герой, одинокий тигр.

Я всегда чувствовал, что когда я хотел быть романтичным, люди странно глядели на меня. Они удивлялись моему упорству и думали, что я чего-нибудь принял. Люди, как правило, подозрительны, ревнивы и эгоистичны. Они редко принимают тех, чье сознание открыто. Даже среди друзей царит недоверие. Так что весь свой романтизм я вложил в фильмы. Кино — это единственный способ выразить мои подлинные чувства.

Для меня «Убийца» — словно романтическая поэма, которую написал я сам. Я всегда благоговел перед рыцарственным поведением древних китайских воинов, самурайским духом и французским романтизмом. Настоящий рыцарь должен двигаться по жизни как скользящий по ветру осенний лист. Ему не нужно осознание, не важно, что думают другие. Только его действия важны. Он часто жертвует многим, даже своей жизнью, ради правосудия, закона, ради любви и своей страны. Ради друзей. И если он дал слово, он держит его. Даже когда люди не понимают его, не понимают благородства его действий. Его жизнь, как облако, она может исчезнуть в один миг, и я думаю, что это прекрасно. Бывают такие мгновения, ради которых стоит прожить всю жизнь. Вот этот дух я и хотел запечатлеть в «Убийце».

«Убийца» посвящается «Самураю» Мельвиля, но мне хотелось посвятить его и Мартину Скорсезе, который во многом повлиял на мой стиль. А еще Чоу Юнь Фа и Дэнни Ли, создавшим образы современных рыцарей. И традиционным фильмам о трагических героях.

ДЕСЯТЬ ЛЮБИМЫХ ФИЛЬМОВ ДЖОНА ВУ

«ЛОУРЕНС АРАВИЙСКИЙ»,
режиссер
Дэвид Лин.

«ДИКАЯ БАНДА»,
режиссер
Сэм Пекинпа.

«КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ-II»,
режиссер
Фрэнсис Форд Коппола.

«ЗЛЫЕ УЛИЦЫ»,
режиссер
Мартин Скорсезе.

«2001:
КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ»,
режиссер
Стэнли Кубрик.

«ГРАЖДАНИН КЕЙН»,
режиссер
Орсон Уэллс.

«ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ»,
режиссеры
Роберт Уайз,
Джером Роббинс.

«СЕМЬ САМУРАЕВ»,
режиссер
Акира Куросава.

«САМУРАЙ»,
режиссер
Жан-Пьер Мельвиль.

«БЕШЕНЫЙ БЫК»,
режиссер
Мартин Скорсезе.

Фильмография Джона Ву

(включены только фильмы, снятые после 1986 года)

N	НАЗВАНИЕ	ОРИГИНАЛЬНОЕ НАЗВАНИЕ	ПРОИЗВОДСТВО
1	«ЛУЧШЕЕ ЗАВТРА» (A Better Tomorrow)	YONGXIONG BENSE — «Подлинные цвета героя»	Film Workshop for Cineman City / Golden Princess, 1986
2	«ГЕРОИ НЕ ПЛАЧУТ» (Heroes Shed No Tears) Альтернативное название: «ВОИН ЗАКАТА» (The Sunset Warrior)	YINGXIONG WU LEI	Golden Harvest, 1986
3	«ЛУЧШЕЕ ЗАВТРА-II» (A Better Tomorrow-II)	YONGXIONG BENSE II — «Подлинные цвета героя-II»	Film Workshop for Cineman City / Golden Princess, 1987
4	«УБИЙЦА» (The Killer)	DIEXUE SHUANG XIONG — «Двое залитых кровью героев»	Film Workshop for Cineman City / Golden Princess, 1989
5	«ПРОСТО ГЕРОИ» (Just Heroes)	YIDAN QUN YING — «Группа рыцарей□героев»	Magnum / Golden Princess, 1990
6	«ПУЛЯ В ГОЛОВЕ» (A Bullet in the Head)	DIEXUE JIETOU — «Залитые кровью улицы»	Milestone Films for Golden Princess, 1990
7	ONCE A THIEF	ZONGSHENG SIHAI — «Перекресток четырех мо-	Milestone Films for Golden Princess, 1991
8	«КРУТЫЕ» (Hard□Boiled)	LASHOU SHENTAN — «Безжалостный суперполицейский»	Milestone Films for Golden Princess, 1992
9	«ТРУДНАЯ МИШЕНЬ» (Hard Target)		An Alphaville / Renaissance, Production for Universal Pictures, 1993
10	«СЛОМАННАЯ СТРЕЛА» (Broken Arrow)		Twentieth Century Fox, 1995

ЕЛЕНА СТИШОВА

ПРОИСШЕСТВИЕ, КОТОРОЕ НИКТО НЕ ЗАМЕТИЛ

«ОРЕЛ И РЕШКА»
По повести В.Маканина
«На первом дыхании»
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Г.Данелия, С.Дернов
РЕЖИССЕР Г.Данелия
ОПЕРАТОР Г.Карюк
ХУДОЖНИК Ю.Кладиенко
КОМПОЗИТОР Г.Канчели
ЗВУКООПЕРАТОР А.Погосян
АКТЕРЫ П.Кутепова, К.Пирогов,
О.Басилашвили, Л.Ярмольник, С.Говорухин
Студия «Ритм», «Диалог Интернешнл», Роскомкино
Россия — США
1995

«ЕХАЙ!»
По одноименной пьесе Н.Садур
АВТОР СЦЕНАРИЯ А.Тимм
РЕЖИССЕР Г.Шенгелия
ОПЕРАТОР И.Демин
ХУДОЖНИК О.Потанин
КОМПОЗИТОР Р.Загороднюк
ЗВУКООПЕРАТОР Ю.Егорова
АКТЕРЫ В.Ильин, Е.Серов,
Л.Шахворостова, Т.Кравченко,
С.Баталов, С.Арцыбашев
«Олдмор Имидж»
Россия
1995

Разговор о мейнстриме на фоне суровых будней нашего кинопроцесса кажется плохой шуткой: в доме повешенного о веревке не говорят. Какой мейнстрим, когда кинозалы блистательно пустуют, в фойе кинотеатров торгуют итальянской мебелью, кинопроизводство падает, а зрительская активность в крупных городах сползла до полпосещения в год? Впрочем, и в начале 90-х, во времена небывалого бума кинопроизводства, когда мы почти догнали Индию, мейнстрима уже не было. Ведь мейнстрим — это не вал фильмов, это энергетическое поле, возникающее в результате общения фильмов друг с другом и со зрителем. В наши дни такое случается разве что на кинофестивалях. И, заметьте, всякий раз оказывается, что не все так безнадежно, как представлялось. На самом деле эффект кинофестиваля — это эффект структуры.

Структурный кризис, разразившийся с началом перестройки, захватил, разумеется, и кинематографическое пространство. Включая такие тонкие, можно даже сказать метафизические, субстанции, как конвенциональные связи между фильмом и зрителем. Связи, которые никем не декретируются и складываются годами. Российский мейнстрим имел свою специфику. Чтобы циркулировать в основном репертуарном потоке с шансами на успех, картине недостаточно быть профессионально добротной и соответствовать современным модным лекалам. У нас традиционно ценилась скорее этика, чем эстетика, и положительное биополе, «задушевка» привлекали больше, чем новизна приемов. Так, по крайней мере, было. По идее, российский мейнстрим, если ему суждено возродиться, должен стать иным: зритель ведь будет совсем другой, воспитанный не на Гайдае и Рязанове, а на американских боевиках и пиратском видео. Как относится этот гипотетический зритель к вечным ценностям российского менталитета, смотрит ли он «наше старое кино» — никто не знает. Так что проблема не только в том, чтобы возродить порушенные структуры проката и кинофикации. Куда сложнее восстановить конвенцию с публикой. Это задача комплексная, многоступенчатая и плохо поддающаяся рационализации. Во всяком случае, иррационального в ней не меньше. Многое тут связано с интуицией, с чутьем, а это от Бога. Исход публики из кинотеатров не есть только лишь реакция на «чернуху» с «обнаженкой» — не такие уж мы ханжи и пуритане. Причины глубже и связаны, очевидно, с всеобщей фрустрацией перед лицом распада привычного, пусть и дурного миропорядка. Мейнстрим рухнул вместе с отмененной реальностью. И увлек в образовавшуюся пустоту немало фильмов, которые были бы обречены на кассовый успех, появись они до 1990 года. Например, «Паспорт» Г.Данелия. Замечательная картина, где одну из лучших своих ролей сыграл О.Янковский, буквально канула в Лету. Последней мейнстримовской картиной, успевшей застать уже распадающуюся соборность, была «Интердевочка». «Плащ Казановы», снятый в 93-м, в прокат уже не вышел. Чтобы спасти картину, продюсер продал ее на телевидение.

Став в этой ситуации глобальным кинотеатром, телевидение взяло на себя функции мейнстрима. Произошло это стихийно, само собой после того, как ТВ превратилось в своего рода кинотеатр повторного фильма, предложив публике обширный репертуар старого советского кино. Рейтинг его оказался очень высок. Сам факт, что советское кино, которое с началом перестройки третировали как ангажированное по определению (особенно досталось И.Пырьеву), стало мейнстримом постперестроечного общества, феноменален. И нуждается в пристальном анализе. Более или менее очевидно лишь то, что на поверхности: да, «папино кино» компенсирует какие-то дефициты. Только вряд ли это ностальгия по прошлому, скорее — по настоящему. Ибо ни новое кино, ни средства массовой информации не создали по сей день убедительных позитивных версий настоящего. Человеку просто не на что опереться — ни морально, ни эмоционально.

Разрыв между реальным прошлым, в котором мы уж точно жили, и призрачным настоящим, где жизнь никак не начнется, опасен для духовного здоровья граждан. И если нам суждено выйти из подполья переходного периода и жить дальше, в конце концов должно появиться кино, которое преодолеет этот разрыв между «проклятым прошлым» и клятым настоящим. Создаст новую целост-

ность из обломков мифологий. И вновь полюбит жизнь ради самой жизни.

И оно появилось. Незаметное, как первая весенняя травка среди прошлогодней пожухлой травы. Неамбициозное и уж точно нефестивальное — спокойное кино мейнстрима.

Но прежде короткая ретроспекция. В конце 50-х — начале 60-х годов, когда отечественная культура выбиралась из-под глыб рухнувшей официозной мифологии, кино вернуло на экран реальность и демистифицировало ее. Начался подъем, новая волна, международное признание.

Аналогичную операцию полтора десятилетия спустя проделал А.Герман с исторической реальностью («Проверка на дорогах», «Мой друг Иван Лапшин»). И это был оглушительный взлет.

Сегодня — я уверена — новое слово скажет тот, кто реабилитирует на экране реальность 90-х, право же, не виновную в том, что ее образ расщепился в нашем сдвинутом сознании. И рискнет вернуть на экран повседневность, поток жизни и даже — представьте себе — найдет поэзию в постперестроечной обыденности.

Подобную попытку я вижу в картине Г.Данелия «Орел и решка». Нет, никакое это не программное кино. Мастер в подобном никогда замечен не был, не его это стиль. И в новой его картине не найдешь, даже если очень захочешь, жеста, который можно было бы толковать как социально значимый и строить на нем критическую концепцию. Зато здесь внятно прочитывается стратегия, полярная той, что сложилась в новом кино. В нем, как правило, перестроечная новь подается сверхкрупным планом, имеет агрессивную динамику и уверенно вытесняет с экрана привычные топосы. Данелия же поступил ровно наоборот. Он впустил на экран давно знакомое и знаемое, рутинное и банальное — словом, жизнь врасплох. А знаки нового быта, семиотику-семантику ларьков, беспроигрышных лотерей, «секьюрити» и апартаментов «новых богатых» с евросанузлами и прочими наворотами растворил в материи своей фирменной киногении. Адаптировал.

Перестроечную новь режиссер иронически снижает. Но не с целью высмеять. Просто у этого художника свое ощущение процесса жизни, близкое, пожалуй, к Экклезиасту с его сакраментальным «и нет ничего нового под солнцем», но без библейской вековой печали. В крутом бизнесмене легко разглядеть бывшего троечника и блатмейстера, отчисленного с третьего курса какого-то вуза за неуспеваемость. Вялые «качки» у входа в больницу отличаются от бывших вахтеров-пенсионеров разве что пятнистым «камуфляжем». Буфетчица из престижного клуба с внешностью шикарной интердевочки ночует на полу у подруги. Продавец лотерейных билетов, в прошлом дипломированный инженер, очень хочет, но никак не может стать «крутым». Короче говоря, перед нами все тот же этнос в предлагаемых обстоятельствах и слегка обновленных декорациях. Стремнина жизни где пролегала, там и пролегает. И в эпоху постсовременности юноши без памяти влюбляются и теряют голову, любимые женщины предают, а нелюбимые жертвуют собой, спасают и утешают. Сам же герой — неудачливый любовник (мотив любовной неудачи главного героя у Данелия постоянный, даже Н.Михалков в «Я шагаю по Москве» получает по рогам) — решительно никак не соотнесен ни с новыми, ни со старыми русскими. Он концептуально неконцептуален. Что делает его свободным и открытым к приключениям, каковые поджидают его в сюжете, не чуждом разного рода квипрокво и умеренной авантюрности (что вообще свойственно сюжетам Данелия). Героя можно было бы определить как авантюрного, но чистота амплуа нарушена вкраплениями явного романтизма, доперестроечной наивности и даже детскости Словом, это не современный герой. Скорее, литературный, чем укорененный в реальности. Впрочем, художественный мир Данелия всегда находится в пространстве между реальностью и вымыслом, между жизнью и литературой. Содержательный потенциал его историй, полуреальных-полуфантастических, не в сюжете, а на его полях. И состоит он, как правило, в особом отношении к жизни — в доверии к ней. Но вот что главное: еще вчера подобное мироощущение показалось бы фальшью — настолько оно выпадало из контекста. Сегодня оно в самый раз. Так как налицо общая потреб-

ность запить глоток свободы глотком надежды.

Ничего удивительного в том, что режиссера, так искренне увлеченного самим феноменом жизни, зовут Георгий Данелия. Шестидесятничество утверждалось как нравственная философия доверия к обновленной жизни, приятия ее. Удивительно, что эта философема вновь резонирует сегодня, во времена «энтропии смысла» и отмены границ между добром и злом. То ли жизнь в который раз выжила и воспарила поверх споров о ней между модернистами и постмодернистами. То ли просто всем надоело жить в ожидании худшего.

Еще удивительней, что похожий по модели фильм снял молодой режиссер из поколения, пришедшего в кино в начале перестройки, — Георгий Шенгелия. Совсем не шестидесятник, начавший с освоения перестроечных дискурсов («Менялы», «Стрелец неприкаянный»). На сей раз его потянуло совсем в другую степь. Он поставил квазифольклорное кино, взяв за сценарную основу пьесу Н.Садур «Ехай!». Название, на мой вкус, неудачное, незрительское и в самом сюжете неоправданное. Сюжет — притчевый, про деревенского мужика, разочаровавшегося в жизни до такого предела, что он бежит в чисто поле и кладет голову на рельсы в ожидании приближающегося поезда.

Условность истории не скрывается, напротив, она все нарастает, и к финалу фильм читается как современная утопия. Но в главной роли разочарованного мужика снимался Владимир Ильин, и этим все сказано. Органика этого актера одолеет любую условность. Надо видеть, как одинокий герой бредет по заснеженной деревенской улице, а из открытых форточек доносятся реплики персонажей очередного мексиканского сериала. Есть от чего прийти в отчаяние! Власть телевидения, превратившего безвестную деревеньку в деревню глобальную, позабывшую свой исконный уклад, до того допекла героя, что он решил бороться. И для начала разнес колуном японский телевизор. Но когда выясняется, что из акционерного общества, в которое перекрасился бывший колхоз, он выйти не может, так как «механизма выхода нет», духовный кризис достигает высшей точки. Мужик пишет жене прощальную записку, цепляет ее на рога козлу и отправляет гонца домой...

Завязка — самая удачная и самая смешная часть фильма, дальше он начинает буксовать и останавливаться, совсем как тот железнодорожный состав, под колесами которого хотел покончить счеты с жизнью рефлексирующий русский мужик. В эпизодах с символическим поездом, вышедшим из пункта А и заблудившимся по дороге в пункт Б, режиссеру, да и актерам, уже трудно скрыть заданность и навязчивую аллегоричность морализаторского сюжета. Выручает разве что натура. Белые снеги и нехоженые леса — фон, на котором герои философствуют о жизни, греясь беленькой в кабине машиниста, — эта визуальная метафора России, русского тупика ставит кинокомедию в контекст культурной традиции. Что и было, как мне представляется, режиссерской сверхзадачей.

На премьере фильма в Сочи на «Кинотавре» зал принимал его с энтузиазмом — гораздо лучше, чем я предполагала. После первого просмотра в Доме кинематографистов казалось, что умозрительность драматургического посыла и стилизация под деревню смутит публику. Нет, не смутила. Посыла и стилизации просто не заметили, зато отреагировали на юмор, на актеров — В.Ильина и Т.Кравченко.

В свое время в мейнстриме было целое направление фильмов подобного жанра. В.Мережко писал много стилизованных деревенских сценариев, ставили их и В.Мельников, и В.Трегубович, нередко получались хорошие картины.

В целях проходимости режиссеры «косили» под проблемность, но на самом деле то была отдушина для жанровой игры, легальный эскапизм, стихия импровизаций на пленэре, раздолье для актеров.

Телевизионный «Русский проект» пытается повторить эту стилистику с целью снять стресс у миллионов телезрителей. Телевизионщикам лафа — телик смотрят все. Кинематографистам — труба. Завяжись узлом — фильма твоего как бы и нет. Так что автор публикуемой статьи вполне отдает себе отчет, что пишет о происшествии, которого никто не заметил.

Н.СИРИВЛЯ

КУДА КРИВАЯ ВЫВЕЗЕТ

Фильм Владимира Мотыля «Несут меня кони...» откровенно не удался. Его следовало бы, вероятно, обойти почтительным молчанием, памятуя о былых заслугах создателя «Белого солнца пустыни» и «Звезды пленительного счастья», если бы тревожное состояние нашего кинематографа и культуры в целом не обнаруживалось здесь так наглядно.

Как и бóльшая часть картин, сделанных в России в 1996 году, фильм снят по мотивам классического литературного текста, который рассматривается не столько в качестве предмета интерпретации, сколько как источник готовых художественных решений, пригодных для изображения на экране нашей неведомой и непостижимой жизни. Словно утратив способность и вкус к самостоятельному формотворчеству, кино наше цепляется за классические сюжеты, старорежимный быт и вечные коллизии: любовь, измена, кровь... «От себя» же нынешние кинематографисты добавляют в чистую стихию русской литературы лишь более или менее значительную долю пикантности и эротики.

«НЕСУТ МЕНЯ КОНИ...»
По мотивам повести «Дуэль» и других произведений Чехова
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР В.Мотыль
ОПЕРАТОРЫ Н.Немоляев, А.Негрук
ХУДОЖНИК Е.Громов
КОМПОЗИТОРЫ И.Шварц, И.Назарук
ЗВУКООПЕРАТОР Ю.Фетисов
ПРОДЮСЕР Г.Гринберг
АКТЕРЫ А.Соколов, А.Вагнер, С.Виноградов. Г.Печников, В.Качан
«Ариона», Киноцентр, «Интерприватизация», Роскомкино
Россия
1996

Вот и замысел фильма «Несут меня кони...» восходит, по собственному признанию В.Мотыля, к желанию в духе времени показать на экране физическую сторону страсти. После долгих колебаний в выборе сюжета он решил взять за основу повесть А.П.Чехова «Дуэль», перенеся при этом действие в современность.

Почему «Дуэль» — в конце концов, можно понять. Эротический мотив здесь играет существенную роль: человек живет с чужой женой, охладев, собираётся бросить ее... Тут есть измены, сложный любовный многоугольник, стрельба, счастливый финал — словом, все, что нравится зрителю. А кроме того, физическую сторону любви в современных декорациях, учитывая нынешние нравы, можно показать с неснившейся Чехову откровенностью.

На экране это выглядит примерно так. Первая сцена: панорама — изнывающий на припеке армейский «уазик», спящий шофер, клетчатый плед на траве, бутылка из-под шампанского, в кустах наглый прапорщик (В.Качан) грубо склоняет к сожительству героиню (А.Вагнер). Во втором эпизоде мы видим, как герой — молодой адвокат Иван Лешков[1] (А.Соколов) целеуст-

[1] У Чехова — Лаевский.

ремленно напивается во время обеда у флотского доктора Самойленко (Г.Печников) под звуки скучного провинциального разговора о жаре, купонах и судьбах Черноморского Флота. Оставшись ночевать у доктора и покидая его поутру, Лешков в ответ на увещания Самойленко: «Послала судьба тебе женщину молодую, красивую, образованную...» — бросает: «Да не стоит у меня на нее!»

Далее мы застаем героев за унылой семейной трапезой. Надежда Федоровна читает «Новый мир» и смотрит по телевизору программу «Река времени», где Д.Захаров повествует о дуэлях Ф.Толстого («Американца»), в то время как Лешков с ненавистью хлебает пустые щи и изводит ее замечаниями по хозяйству. И т.д. и т.п.

Дабы посвятить нас в предысторию романа, забросившего героев в забытую богом крымскую глушь, автор вводит целую серию флэшбэков. Из Крыма мы переносимся в Москву: то в шикарный, загородный особняк, где героиня живет с богатым, но нелюбимым мужем, то в холостяцкую квартирку героя, где он принимает Надежду Федоровну, не гнушаясь при этом снисходительностью прочих знакомых дам. Но из всей этой череды встреч, расставаний, объяснений, постельных сцен и разговоров в памяти застревает лишь настойчивый акцент, который автор делает на чистокровной «русскости» персонажей. Мы узнаем, например, что Надежда Федоровна родом из какой-то исконно русской провинции, откуда муж-бизнесмен вывез ее в Москву, одел-обул, вывел в люди, поселил во дворце, подарил машину... Но она, как настоящая русская женщина, не могла не пожертвовать всем этим богатством ради любви к удалому студенту, который, как «истинно русский человек», живет «этим (сердцем) и этим (жест ниже пояса)»... Что сам Иван Лешков — форменный плейбой, балованный сын родителей-дипломатов, уже в молодые годы перепробовал женщин всех цветов кожи, но полюбить смог, конечно, только свою, русскую. После чего, недолго думая, сманил ее от мужа, обобрал, заставил сделать аборт на четвертом месяце, завез в провинциальную глушь, а теперь вот разлюбил и готов бросить на произвол судьбы...

Но дальнейший ход событий призван убедить зрителя, что Иван Лешков — все-таки положительный персонаж. Он, конечно, «широк» (как истинно русский человек), но не законченный подлец и еще может спастись. На возможность спасения намекает, между прочим, легенда, которую в середине фильма рассказывает кому-то Надежда Федоровна: давным-давно по горной дороге ехала купеческая дочь, вдруг лошади понесли, гибель была неминуема, но случилось чудо — кони встали над пропастью. На том месте купец велел построить храм. Этот храм то и дело возникает в кадре как символ спасения и надежды.

И спасение приходит. Правда, с несколько неожиданной стороны. Едва только приятель героя — зоолог фон Корен (С.Виноградов), горестно наблюдавший со стороны его любовную драму, догадывается вызвать адвоката на дуэль, как с Лешковым начинается удивительная метаморфоза. Какая-то неведомая сила вдруг останавливает его, как коня над пропастью, на краю пирса, когда он уже готов был прыгнуть в спасительный катер, чтобы сбежать в Москву. Он возвращается домой, ночь перед дуэлью проводит в покаянных рыданиях; пишет матери письмо, где изъясняется с исключительным благородством: «Матушка! Во имя милосердного Бога... дайте приют и согрейте лаской несчастную, обесчещенную мной женщину, одинокую, нищую и слабую...» — и т.д. (Замечательно, что по мере приближения к финалу в диалогах начинает преобладать чеховский текст, так что персонажи претерпевают не только нравственную, но и лексическую эволюцию от: «Да не стоит у меня на нее!» до: «Если Николай Васильевич считает, что я не прав, я готов извиниться».) На дуэли герой стреляет в воздух и ведет себя как истинный джентльмен... Словом, под дулом пистолета Лешков неожиданно вспоминает о хороших манерах, о том, что в школе читал Чехова, Толстого и Достоевского; и фильм на глазах у изумленной публики выруливает в знакомую, хрестоматийно-благородную колею в духе старых добрых экранизаций классики, вроде «Дамы с собачкой» или «Героя нашего времени».

Финал, правда, снова нетривиален. Вер-

нувшись с дуэли, герой застает Надежду Федоровну стоящей на кровати: глядя в крошечное зеркало, она примеряет новый костюмчик; камера панорамирует на ее трусики, после чего мы видим счастливый, горящий желанием взгляд Лешкова. У него, надо полагать, «встало». Хэппи энд.

Вся эта безумная стилистическая и жанровая чехарда — интонационные перепады от газеты «СПИД-инфо» до «Звезды пленительного счастья» свидетельствуют о том, что, будучи не в силах справиться с исключительно трудным замыслом (Чехов в современных декорациях), режиссер просто отпустил поводья и снимал, как Бог на душу положит. Куда кривая вывезет. Результат, однако, превзошел все ожидания.

Я думаю, никакому самому дерзкому интерпретатору и ниспровергателю основ еще не удавалось столь радикально взорвать стилистическую и смысловую структуру чеховского первоисточника. В советском кино Чехов мог быть приторно-скучным, сниженным, упрощенным; из удивительно богатого регистра его драматургии и прозы могла звучать только одна нота — нота тоски, неудовлетворенности, пришибленности жизнью, но это все же была чеховская нота. А здесь решительно ничего общего.

И ведь В.Мотыль вовсе не собирается спорить с классиком. Напротив, использует Чехова, как только может: заимствует исходную ситуацию, сюжетную канву, бытовые подробности, текст диалогов... При этом, правда, совершенно игнорирует такую вещь, как подтекст; но подтекст в его фильме — совершенно ненужная роскошь. О каком подтексте может идти речь, если у персонажей вообще нет внутренних перегородок между первичными эмоциональными импульсами и их внешним обнаружением — словом, поступком, жестом? Какая там рефлексия, борьба с собой, если герой не желает знать даже элементарных правил приличия? Приглянувшуюся женщину преследует на машине через весь город и, не спусти она собаку, немедленно ворвался бы к ней в дом. Если среди бела дня его охватывает желание — он берет свою даму в охапку и стремглав несется с нею в постель. Если ему нужны деньги — требует их с угрозами и скандалом. На отказ отвечает оскорблениями. А все попытки урезонить его воспринимает как происки жидов против русского человека.

Соответственно и снято все это с откровенной и бесхитростной прямотой, без всяких там подводных течений. Любовная история сводится к траханью, разговорам о траханье и приступам раздражения, если с этим не все в порядке. Возрожденное чувство иллюстрируется крупным планом прелестей героини. А уж коли идет речь о духовном — в кадре непременно возникает храм на горе...

Между тем «Дуэль» написана так, что важнейшие пласты смысла скрыты именно в подтексте; и можно было бы пережить все добавленное В.Мотылем «от себя», все изменения сюжета и «современные» реплики персонажей, если бы не это чудовищное зияние, напрочь выводящее картину за рамки чеховского восприятия реальности.

Гениальный композиционный ход, использованный в «Дуэли», состоит в том, что занимающие едва ли ни две трети текста подробные, точные и язвительные «характеристики главных действующих лиц» — Лаевского и фон Корена — в какой-то момент опрокидываются стремительным ходом действия; итогом становится фраза, трижды повторенная в финале: «Никто не знает настоящей правды». Что-то есть в человеке, что сложнее и глубже любых объяснений и схем.

Чехов исследует в повести нравственные основы современной ему интеллигентской культуры, поведение «homo ideologicus» — «человека идейного», которому «научное мировоззрение» заменяет религию, этику и предрассудки традиционной морали. Филолог Лаевский и зоолог фон Корен — интеллигентные, порядочные люди, кончившие курс один на филологическом, другой на естественном факультете, тяжко ненавидят друг друга (зоолог трактует Лаевского как вредный, слабый и развращенный экземпляр человеческой породы, подлежащий немедленному уничтожению; Лаевский — фон Корена как неуживчивого господина с замашками сверхчеловека), и по ходу действия оба готовы совершить преступление: один — бросить соблазненную им женщину, другой — застрелить на дуэли

беззащитного человека. Сам Чехов как бы невзначай сравнивает Лаевского с «красивеньким», «подлым» зверьком, который бессмысленно разрушает все вокруг, а фон Корена с «кротом», который «в жестокости не уступит этому зверьку», — показывая тем самым, что «научное мировоззрение», разговоры о дарвинизме и «лишнем человеке» не препятствуют игре инстинктов самого низкого свойства.

И вот, на пороге полного нравственного крушения, их спасает не «зоология» с «филологией», а нечто иное, необъяснимое с позиций рационального «мировоззрения»: непостижимая «благодать», почиющая на смешливом бездельнике дьяконе, который догадался-таки вовремя крикнуть под руку фон Корену: «Он убьет его!»; чувство стыда, заставляющее фон Корена смутиться, обнаружив, что говорит гадости о Лаевском в присутствии Надежды Федоровны; внезапно прорывающиеся в Лаевском жалость и сострадание при виде позора соблазненной им женщины...

Что это — «врожденный нравственный закон», религиозное чувство, воспитание, наследие иных культурных эпох? Чехов не уточняет. Спасительное начало присутствует в повести как бы не в фокусе, на уровне ремарок, подтекста, проходных замечаний, но именно им определяется вся структура повествования: от динамики сюжета до описаний природы, которая видится человеку то отталкивающей, то прекрасной в зависимости от близости к непостижимому источнику благодати.

Все творчество Чехова свидетельствует о том, что его волновало наличие в современной культуре этого иррационального этического подтекста. Как бы ни называть его — «общей идеей», «Богом живого человека», «совестью» или «тоской по лучшей жизни», — это единственное, что делало жизнь человека в его глазах осмысленной, а интеллигентскую культуру именно культурой, спасительной силой, преобразующей, устрояющей жизнь, двигающей ее вперед. При всей трезвости своего взгляда на русскую действительность Чехов верил в культурную миссию интеллигенции, поскольку видел, что свойственный ей научный фетишизм уходит корнями в бескорыстное искание истины; что осознание себя «солью земли» связано с ощущением ответственности образованного сословия в дикой, полуазиатской стране; что в душе интеллигентного человека еще живо чувство чести, уважение к личности и понимание ценности труда, творчества и всякой полезной деятельности...

Сегодня, сто лет спустя, мы застаем эту культуру в состоянии глубочайшего кризиса. Интеллигенция по привычке еще притязает на место духовной элиты: «Мы, мол, единственные в этой стране, кто знает, как надо...» Но жажда истины, чувство ответственности, требования нравственной чистоты, уважение к личности — все это осталось где-то в незапамятном прошлом. Когда же сняли идеологическую плиту, давившую нас, искусство утратило и последние следы этического подтекста. Чехов вдруг перестал быть для нас актуальным классиком, так что современный художник, обращаясь к тексту чеховской повести, просто не понимает, о чем идет речь. В сложной борьбе разума, этики и инстинктов ему внятны только инстинкты; и мотив нравственного спасения, идущего из глубин человеческой совести, он, не чувствуя разницы, заменяет спасительным вмешательством Провидения — deus ex machina.

Только, боюсь, никакое Провидение не спасет нас от «полного краха», если мы не научимся различать, что же выше: доблестный промискуитет или вечная любовь, дуэль или заповедь «не убий», националистическое хамство или потомственная интеллигентность... В атмосфере подобного смешения ценностей, в ситуации духовной энтропии культура существовать просто не может. И отнюдь не случайно оборотной стороной этической невменяемости, явленной в этой и других подобных картинах, оказываются художественная беспомощность и полный паралич формотворчества. Культура — единый живой организм, в котором все связано; истина, добро и красота имеют единый Источник, и когда связь с Ним ослабевает, на месте культуры водворяется косное, безнадежное варварство, тревожащие приметы которого различимы — увы! — почти во всех нынешних «экранизациях».

В. ПРИТУЛЕНКО

«Подмосковные вечера»,
реж. В.Тодоровский

СВОИМИ СЛОВАМИ

Природа экранизаций двусмысленна. Оттого не знаешь, радоваться или печалиться появлению очередного кинематографического прочтения Пушкина, Чехова или Достоевского; попыткам кинематографистов «разыграть в лицах», «использовать мотивы», «переносить в современность» и прочим упражнениям с классическими текстами.

В сегодняшнем нашем нищенском репертуаре на диво много экранизаций (как кино-, так и теле-). Причем в обиходе оказалась не только собственно классика — от Пушкина до Горького, но и давно забытая беллетристика второго, точнее, третьего ряда (Амфитеатров, Крестовский). Более того, чередою пошли повторные экранизации — «Дачников», «Первой любви», «Леди Макбет Мценского уезда», «Белых ночей», «Дуэли».

Что это? Метания обескровленного затравленного кинематографа между отчаянным желанием коммерциализироваться и столь же отчаянным стремлением сохранить красивую мину аристократа от искусства? Или просто поиски нового материала, в который раз приводящие все к тому же старому доброму литературному арсеналу? Скорее всего верно и первое, и второе. Просто поиски материала благообразно прикрывают собой вышеупомянутые «метания между», которые, впрочем, понятны, объяснимы и где-то даже извинительны.

Однако истинные цели, как и результаты похода на литературу, заключены все же в другом. Строго говоря, этих целей две. Отрефлектировать сегодняшние проблемы через по-

средство классического текста и на материале упомянутого текста отработать (наработать, отточить, создать) стиль. Надо заметить, что обе задачи — этическую и эстетическую — некоторые авторы пытаются решить одновременно.

Проблему стиля саму по себе со всею откровенностью решился поставить лишь В.Тодоровский (при полноценном соавторстве оператора С.Козлова). «Подмосковные вечера» есть, собственно, очерк Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», свободно трансплантированный в современность. Несколько лет назад Балаян, экранизируя ту же вещь, тщательно следовал «букве» лесковского текста. При этом внимание автора сосредоточивалось более на описании страсти и утех преступных любовников. Трагический аспект повести, а вместе с ним и нравственный ее смысл безвозвратно терялся в красивостях живописного кино. Мир балаяновской «Леди Макбет» был создан из того набора выразительных средств, которые свежо смотрелись лишь в начале 70-х.

Любопытно, что пять лет спустя то же литературное произведение послужило В.Тодоровскому плацдармом именно для стилевых упражнений. Кажется, этическая сторона «Леди Макбет...» интересует этого режиссера еще меньше, чем Р.Балаяна. Как не волнует его и психология преступных любовников, отчего, например, Катя («Измайлова») начисто лишена эмоций. Прибалтийский холод И.Дапкунайте здесь более чем уместен: ее приподнятая бровь, застывшая (загадочная) полуулыбка сообщают о героине ровно столько, сколько нам и положено знать. Зато ее неправдоподобно узкий силуэт — один из важнейших декоративных элементов фильма. А жест, которым она медленно вынимает из волос черную металлическую шпильку, чтобы затем проткнуть ею автомобильную шину, впечатляет куда больше, чем вся возня с трупом убитого мужа. Так же и А. Фрейндлих (в роли Катиной свекрови и ее первой жертвы) — это не только и не столько великолепная, как всегда, актерская игра, но и единственное в своем роде лицо, чья неординарная фотогеничность использована здесь так, как не удалось даже Э.Рязанову в «Служебном романе».

Весь событийный ряд с чередой убийств играет в фильме второстепенную роль. На первом плане — стильная ветхость облупленного, отсыревшего «особняка» с его сумрачными интерьерами. Старая «Волга» с ее ностальгической солидностью. И, наконец, все оттенки ржавчины, составляющие цветовую гамму ленты, где торжествует коричневый — цвет тревоги, цвет застарелых кровавых пятен и merde. Именно merde (не отечественный аналог), так как французское звучание не только смягчает грубость смысла, но и отсылает нас на родину «черного фильма», чью традицию наследуют «Подмосковные вечера».

«Летние люди (Дачники)», реж. С.Урсуляк

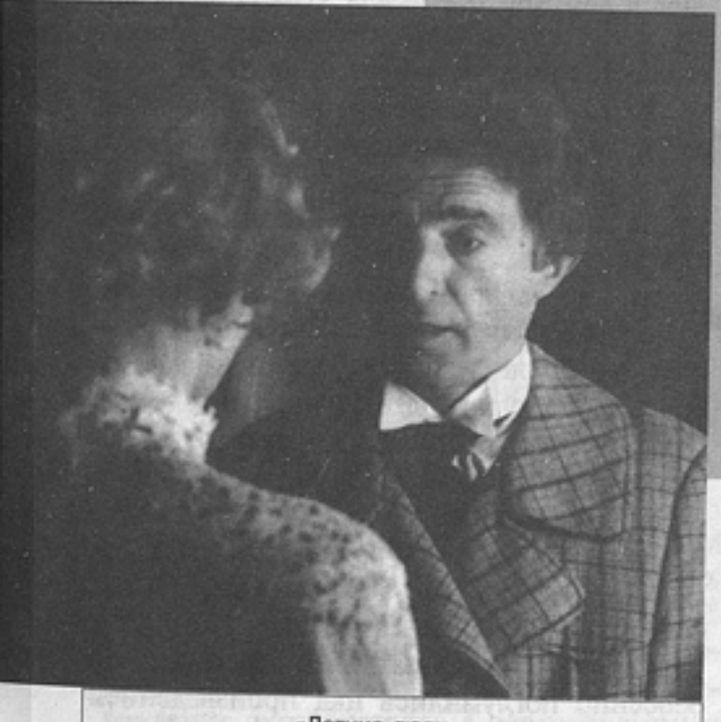
Даже человеку, не имеющему представления о постмодернизме, нетрудно догадаться, что в искусстве все давным-давно сказано, фильмы состоят из цитат, а кино представляет собою бесконечную перспективу отразившихся друг в друге зеркал. «Летние люди (Дачники)» С.Урсуляка — в этом смысле особый феномен. Это экранизация горьковских «Дачников», разоблачающих омещанивание интеллигенции, ее неизбывное, как наследственная болезнь, пустословие, смешные страсти, некрасивые, мелкие страдания, нелепые до комизма любови. Несколько выделена и облагорожена фигура модного писателя (С.Гвоздицкий) и акцентирован его монолог о «новом читателе» — эти «новые», с их «особенными физиономиями и глазами», заведомо равнодушные ко всему, что может

предложить писатель (а также, вероятно, и режиссер), существуют здесь как «лицо за сценой», но главное лицо, чье невидимое присутствие ощутимо.

Призрачная тень Чехова лишь витает над «Дачниками» Горького, тогда как «Летние люди» (по этим «Дачникам» поставленные) откровенно расположились в тени михалковского кино, в частности «Неоконченной пьесы для механического пианино».

Камнем преткновения почти для всякого экранизатора неизбежно становится предметная плоть времени, о котором он дерзает поведать. Дворянская ли усадьба XIX, или интеллигентская дача начала XX века с их бытовой атмосферой должны, хоть тресни, предстать на экране с неопровержимой достоверностью. Это лишь отчасти зависит от интуиции режиссера, в большей же степени — от знания материальной культуры эпохи.

С.Урсуляк черпает такого рода знания из фильмов Н.Михалкова. И этим, быть может, трогательным подражанием ставит себя под огонь неизбежных сравнений, не сулящих



«Летние люди»

ему ничего хорошего. Во время просмотра «Летних людей» испытываешь совершенно такое же неудобство, как и при чтении незнакомой пьесы: хочется поминутно заглядывать в список действующих лиц, чтобы уразуметь, кто есть кто. Тогда как героев «Неоконченной пьесы...» встречаешь как старых знакомых, не нуждающихся в представлении. Причем когда они говорят одновременно, непостижимым образом различаешь все голоса и реплики, а в «Летних людях» это говорение вместе создает эффект шума, но отнюдь не того полифонического звучания, которого достигает Михалков.

Когда в «Механическом пианино» камера петляет по анфиладе комнат, то и дело заставая врасплох персонажей, она проникает не просто в комнаты, но прямиком в души героев. А в «Летних людях» тот же прием не несет ничего, кроме усугубления толчеи на экране.

Другим источником достоверных сведений об эпохе служит для автора русское немое кино. Фильм начинается с цитаты из дореволюционной ленты, которая становится стилевым камертоном изображения. Далее каждый эпизод завершается стилизованной черно-белой заставкой, где персонажи, двигаясь в пластике немых лент, предлагают своего рода иронический комментарий к только что завершившейся сцене. Между тем в 1904 году, когда писались «Дачники», еще не была снята «Понизовая вольница». Автор забывает и другое: самыми благодарными зрителями синематографа были не столько «дачники», сколько их кучера и кухарки. Предположить, что Варвара, жена преуспевающего адвоката, влюбленная в модного писателя, в мечтах видит себя томной героиней мелодраматической фильмы, значит, иметь более чем смутное представление о культуре начала века. Использование дореволюционного немого кино как документального источника в «Летних людях» — прием заведомо ложный. Все эти стилизаторские игры остаются играми — кино в кино, — но ушедшее время не возвращается, не оживает даже на уровне стиля.

Стоит ли ожидать от сегодняшней экранизации самозабвенного погружения в классический текст? «Лучший читатель, — утверждает В.Набоков, — это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей. Охватившее меня... желание разделить с кем-то свое восхищение поэтом, в сущности, чувство опасное, не несущее ничего хорошего выбранной теме». Литература, даже великая, порой оказывается беззащитной перед попытками вовлечь ее в наши жестокие или бездумные игры.

Можно, например, взять «Белые ночи» Достоевского и опрокинуть их в современность, как это сделал режиссер Л.Квинихидзе. Загадочный Жилец превратился у него в не менее загадочного Мафиози из разряда «новых русских» в обличье искусителя. Наивный Мечтатель, десятикратно усугубив свою наивность, стал водителем грузовика, развозящего хлеб, так что ночной образ жизни этого персонажа обрел вполне практическое объяснение. Настенька осталась Настенькой — идеалом женственности, покорно склоняющейся перед мужской (восторженно-мечтательной или брутально-победительной) настойчивостью.

Собственно, перенос классического литературного сюжета в современность — дело настолько обычное, что прием сам по себе стал безнадежным анахронизмом. Но «Белые ночи» — не анахронизм такого рода. Это вообще не анахронизм, а новый тип экранизации, игриво профанирующей классический текст.

«Барышня-крестьянка», реж. А.Сахаров

Кто видел «Бегство мистера Мак-Кинли», тот, может быть, помнит, как в одном из эпизодов уличный певец (В.Высоцкий) пересказывает своими словами «Преступление и наказание». «Белые ночи» Квинихидзе — род такого пересказа.

Подобным манером пересказана и «Дуэль» в картине В.Мотыля «Несут меня кони...», где профанация чеховского текста совершается посредством настойчивого (если не сказать — навязчивого) выделения лишь одного из множества мотивов повести Чехова. Надо ли уточнять, что это, конечно же, неудержимая похотливость Лаевского и его сожительницы.

Казалось бы, такого рода «пересказы» обращены к массовому зрителю и приснопоминаемому коллективному бессознательному. Однако же куда более точно зрительские предпочтения угадывает А.Сахаров в «Барышне-крестьянке». Она именно что «прелестна! очаровательна!» — словно авторы сценария, минуя Пушкина, обращаются к доподлинному свидетельству «девицы К.И.Т.», сообщившей сию повесть Ивану Петровичу Белкину. Нельзя сказать, что авторы как-то особенно поглумились над произведением классика, — и весь ход событий, и диалоги, и внутренние монологи из повести трепетно перенесены в фильм, даже эпиграф находит себе место в финале. Не пришла в голову режиссеру и шальная идея перекинуть действие в наши дни — уж как тут можно было поиграть «аналогиями» на потребу дня...

Впрочем, «потребу дня» Сахаров почувствовал — дай Бог каждому! Как показывает ус-

пех «Барышни-крестьянки», потребна нынче не чернуха из современной жизни, а пастораль — из жизни старинной. Не привычное, пусть даже остроумное, охаивание России, а простодушно-ностальгическое любование невозвратной красотой помещичьего быта и олеографиями из крестьянской жизни (заметим, что «любование» — не режиссерский произвол, а наследование Пушкину). И, наконец, основная, она же — глубинная, потребность в «темной романтической надежде», подстрекавшая Лизу Муромскую «увидеть помещика у ног дочери... кузнеца».

Все хорошо в этой картине. И барский быт, учитывая скудость средств, стилизован не без изящества. И Лановой — Берестов с Куравлевым — Муромским камуфлированы на славу; хорош спор их — славянофила с западником, — не без авторской иронии завершающийся единением на почве пристрастия к отечественным напиткам. Хороша и умильно ироничная интонация, с какой рассказана история, и русские пейзажи, мастерски снятые Н.Немоляевым, и актерский дуэт Е.Кориковой (Лиза) и Д.Щербины (Алексей). Прелесть! Прелесть!

Вот в этой-то «прелести», в несколько переложенном сахаре и таится профанация. Едва видимая, но иной раз — увы! — очень даже очевидная, например, в любовном дуэте барышниной горничной Насти с пастухом. Досадно не само наличие этой пары, вполне соответствующее классической литературной традиции, а мотив: добрать эротики, коей будто бы требует ненасытный рынок. Посему неоднократно обнажается Лиза Муромская, и голых задов, как крестьянских, так и дворянских, продемонстрировано в достаточном количестве. Профанируется уже и не Пушкин, а сама «девица К.И.Т.», которой при всей органической наивности, несомненно, был свойствен хороший тон.

В точке современных представлений о «хорошем тоне» намечается кардинальное расхождение экранизаторов с экранизируемым материалом. Оно-то порождает профанацию на всех уровнях — от пересказа «своими словами» до перестановки акцентов (посредством жанровых смещений, например).

Наименее рискованна в этом смысле работа с литературой такого рода, как «Отравленная совесть» А. Амфитеатрова. А.Прошкин сделал из довольно слабой беллетристики крепкую (во всех отношениях) картину «Черная вуаль». Достоевский «для бедных» превращается в руках этого уверенного профессионала в мелодраматический детектив «для богатых». И мелодрама, и детектив порою опасно балансируют на грани дурного вкуса.

Отсыл к современной ситуации дан в фильме вполне отчетливо. Звучат опять-таки слова об «этих новых». Главный герой из «новых» — капиталист Рахманов, нажививший гигантское состояние путем каких-то темных махинаций. А.Абдулов в этой роли тщательно копирует Н.Михалкова, с чьим имиджем и актерской манерой прочно связано экранное представление о «хозяевах жизни». Рахманов есть воплощение новой экономической реальности, победительной и беспощадной; он хищно и неотступно преследует героиню — «верную супругу и добродетельную мать», шантажирует ее старыми любовными письмами, и та, опасаясь позора, выкупает письма ценою «ночи любви», после которой Рахманова обнаруживают заколотым стилетом.

У Амфитеатрова мелодрама тщится стать психологическим романом, львиная доля которого посвящена мукам героини. Преступление заповеди неизбежно разрушает душу, поэтому героиня романа утрачивает не только свое величавое спокойствие и цельность,

«Милый друг давно забытых лет...», реж. С.Самсонов

но даже и любовь к детям, ради которых пошла на убийство.

У Прошкина мелодрама перетекает в криминальную драму. Убийство с одинаковой долей вероятности могли совершить четыре (!) дамы, и до финала мы как бы не знаем, что убила прекрасная Верховская, до последнего кадра остающаяся, что называется, комильфо. На защиту Верховской становится даже закон в лице судебного следователя Синева, выдвинутого в фильме из второстепенных персонажей в первостепенные. Подвижка чрезвычайно важная, так как в ценностном пространстве картины Синев (в обаятельном исполнении С.Маковецкого) воплощает «теплую» силу патриархального Государства. Синев — это Империя, Порядок, Закон. При этом империя спокойно уверена в своей силе, оттого и закон великодушен: зная о том, что убила Верховская, и понимая мотивы преступления, Синев покрывает преступницу из милосердия, из чувства истинной справедливости, наконец, из тайной влюбленности.

Итак, второй истинный герой картины является нам в лице следователя Синева. Мы понимаем это и когда он в сосредоточенном молчании ступает по блестящему паркету своего кабинета, радующего глаз имперской, торжественной строгостью, и когда он невозмутимо игнорирует попытку Рахманова его подкупить, обрушивая на законника пряную роскошь восточного гостеприимства. Это превращение ничтожнейшего из персонажей «отравленной совести» в героя «Черной вуали» свидетельствует о том, что исторический материал вольно или невольно продолжает быть поводом для рефлексий на злобу дня. В данном случае социальное настроение отливается в жанровую модель, где главным героем становится персонаж, не только неподкупно стоящий на страже закона, но олицетворяющий нравственный закон, высший, едва ли не божий, суд.

Попытка нащупать жанр, адекватный сегодняшнему уровню прочтения классики, есть и в фильме С.Самсонова «Милый друг давно забытых лет...» по рассказу А.Толстого «Любовь». Признанный мастер экранизации, С.Самсонов выдержал всю ленту — буквально от первого до последнего эпизода — в жанре романса.

Но чувство стиля на этот раз, к сожалению, изменило автору. Во-первых, в этом фильме два рефрена: вышеупомянутый паровоз, который снится героине, предчувствующей свою финальную гибель у поезда; и голос, время от времени поющий за кадром строку «милый друг давно забытых лет», причем персонажи, переглядываясь, спрашивают друг друга: «Вы слышали? Что это?» Многовато для романса, где рефрен может быть один (например, «эта темно-вишневая шаль» или «последний поворот аллеи»), многовато и для фильма. Во-вторых, слишком много

«Черная вуаль», реж. А.Прошкин

пауз, длиннот и мало собственно действия, тогда как в избранном жанре после первой встречи влюбленных события должны мчаться прямиком к трагической развязке. И, наконец, зерно пошлости, содержащееся почти во всяком романсе, может дать пышные всходы, если исполнитель позволит эмоциям завладеть собою, не дистанцируется от них.

Тут мы в очередной раз сталкиваемся с одной особенностью нынешних экранизаций. Почти все они имеют в своем молекулярном составе элемент пошлости, без которой массовой культуры просто не существует. Та же «Барышня-крестьянка» наделена той блаженной пошлостью, которая есть обратная сторона аристократического эстетства. С другой стороны, и не так уж много найдется режиссеров, которые обратятся к Амфитеатрову в поисках кассового сюжета или воспользуются всеми забытым рассказом А.Толстого, чтобы одарить изголодавшегося зрителя роковой мелодрамой.

Итак, очевидно, что нынешний приток экранизаций неслучаен. Но очевидно и то, что мы покуда лишены возможности рассмотреть этот процесс как некое завершенное целое, ибо стоим у его начала. Если о кинематографе 70-х мы можем заключить, что он обращался к классической литературе тем чаще, чем больше была потребность в иноговорении, в аллюзиях, тропах, то в отношении кино сегодняшнего мы наверняка знаем одно: оно совершенно не нуждается в эзоповом языке как защите от идеологической цензуры. Перед ним стоит простая по существу, но трудновыполнимая задача: выжить в новых, непривычных, если не сказать — гибельных, экономических условиях. Делать искусство для искусства, игнорируя внешние перемены, значит оказаться «унесенными ветром». Следовательно, выход в другом — угадать потребность и сделаться нужным зрителю. Но, как трактует одноименный роман, оба пути парадоксальным образом ведут к выживанию. Оба требуют отваги. И неизвестно, который из них взывает к большей самоотверженности.

Что же до сегодняшних экранизаций, число коих, повторим, прибывает и еще будет множиться, то в них пока что с большей отчетливостью просматривается тенденция, которую можно называть «новым эскапизмом» (термин, подаренный автору Е.Стишовой). Этот маневр — побег от действительности в другую реальность, в спасительное лоно литературы — известен. Притом качество читаемого (и предпочитаемого) зачастую зависит не столько от вкуса и культурного уровня, сколько от степени усталости читателя. Отсюда — необъяснимое на первый взгляд пристрастие интеллектуалов к детективным романам.

Так вот, новый эскапизм именно что нов. Из какой реальности нам предлагают бежать, кажется, ясно. Но в какой вымысел — вот вопрос. Самодостаточная «игра в бисер» по-прежнему остается на периферии процесса, и это естественно. Но то, что прелестная пастораль оказалась пока что единичным явлением — факт, достойный удивления. Убежище, предлагаемое нам, по большей части не обладает ни укромностью, ни уютом. Оно продувается сквозняком реальных комплексов, всевозможных сегодняшних фобий и маний. Стало быть, побег невозможен?

Однако же — примечательная вещь — на экран выходит обойма картин, почти одновременно снятых по рассказам бунинского сборника «Темные аллеи», написанным, как известно, в эмиграции. Великолепный образчик «старого эскапизма» станет ли столь же блистательным и полноценным явлением эскапизма нового? Посмотрим.

Европейская премьера последней и незавершенной картины Александра Довженко «Прощай, Америка!» стала заметным событием Берлинского международного кинофестиваля нынешнего года. Три сеанса в разных фестивальных залах, два из них — аншлаговые. Дискуссии после фильма, как правило, переходили в кулуары, не умещаясь в регламент. Словом, акция Госфильмофонда прошла более чем успешно. Неподдельный, даже несколько ажиотажный интерес, с которым отнеслись к неизвестной картине А.Довженко фестивальная публика и пресса, — лишнее свидетельство того, что рейтинг великого режиссера, одного из патриархов мирового киноискусства, незыблем. Однако нашлись и недовольные. Кое-кто из российских коллег-кинокритиков забеспокоился о чести мундира. Мол, зачем выставлять на позорище провал мастера? Такой поворот сюжета был одним из побудительных мотивов, подтолкнувших нас к решению собрать все доступные материалы по фильму под рубрикой «Премьера «ИК».

Из песни слов не выкинешь. Довженко не отказывался от этой своей явно не задавшейся картины. Больше того, он связывал с ней большие надежды, искренне не понимая, что снова обманывается...

Е. С.

АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

ОПЕРАЦИЯ БЕЗ НАРКОЗА

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ

ОТ ПУБЛИКАТОРА

В 1965 году Юлия Ипполитовна Солнцева передала мне большой сверток и попросила вскрыть его после ее смерти. Я положила драгоценный сверток в долгий ящик и только два года назад приступила к работе над ним. Там оказались дневниковые записи Юлии Ипполитовны, большей частью на разрозненных листах. Это были главным образом заметки о Довженко — наблюдения о его встречах с коллегами, с друзьями, замечания о его творческой лаборатории, его высказывания. Некоторые записи были сделаны карандашом. Чтобы прочитать их, приходилось пользоваться лупой. Были в конверте записи настолько личностные, интимные, что вряд ли я решусь когда-нибудь их опубликовать.

Но среди материалов находился заклеенный конверт с надписью «А.П.». В нем я обнаружила довженковские автографы разных лет. В первую очередь записи по «Земле», материалы и дневники, относящиеся к фильму «Прощай, Америка!», и наброски к «Зачарованной Десне». Все это никогда не публиковалось и, конечно, будет представлять исключительный интерес для киноведов и историков кино. Я передаю в «Искусство кино» для публикации рабочие дневники по картине «Прощай, Америка!». Жаль, что они, как и остальные материалы по этой работе, не вошли в тексты восстановленного фильма.

Мне хочется выразить благодарность нашему другу и коллеге из Германии Гансу-Иоахиму Шлегелю, кинокритику и историку кино, специалисту по советскому кинематографу. В 1969 году он впервые посетил Украину во время 75-летнего юбилея А.П.Довженко, принял участие в теоретической конференции, вместе с коллегами посетил Сосницу — родину А.П.Довженко. С тех пор наши контакты не прерывались. Именно г-н Шлегель помог фильму «Прощай, Америка!» пробиться на Берлинский фестивальный экран нынешнего года. Я вспоминаю блестящие премьеры на Берлинале-96, заполненные залы кинотеатров, зрителей, пришедших отдать дань уважения Александру Петровичу Довженко и склонить голову перед его памятью.

Киев

Т.Деревянко,
заведующая музеем Национальной киностудии имени А.П.Довженко

В сценарии решаются мировые проблемы и передать их можно только при помощи публицистического темперамента. У нас все получится, если мы освободимся от бытовых мелочей, встанем над ними...

1949, июнь

Хочу начинать фильм с посвящения молодежи всех стран и затем перейти к показу, примерно, героя на операционном столе[1]. Нужен талант на данное в этой картине его применение.

Июнь, 7-го

Сегодня студия «Мосфильм» сообщила заместителю министра кинематографии СССР В.Щербине о том, что я уже ежедневно работаю над сюжетом сценария «Прощай, Америка», изучаю материалы, консультируюсь в специальных организациях.

Июнь, 15-го

Сегодня много работал над сценарием «Прощай, Америка». Хочу назвать его кинопоэмой. Я взял публицистическую тему для выражения ее языком искусства.

Июнь, 19-го

Продолжаю работать над материалами к сценарию «Прощай, Америка». В фильме должны быть показаны «люди в наручниках». Может быть, это сама Аннабела[2]. Может быть показан в Америке суд над руководителями компартии, что должно напоминать суд над Димитровым.

Июнь, 21-го

С вдохновением разрабатываю сюжетную линию: «Аннабела Бюкар — Мери Ситон». Кажется, это будет одна из лучших находок в сценарии.

Июнь, 25-го

Работаю над сценарием. Хочу показать в фильме праздничную Москву в первомайский вечер и в День Победы.

Июнь, 26-го

Обязательно ввести в сценарий режиссера. Он может не говорить, а выразить себя дикторским авторским текстом. Всю природу поднять до самого себя и все воплотить в поэзии эпохи.

Июль, 8-го

Сегодня встречался с братьями Тур (Л.Тубельский, П.Рыжей)[3]. Они прибыли ко мне с заявлением, что были заняты, причем из дальнейших разговоров я понял, что у них еще не только ничего не начато, но и плана ясного в голове нет. Почти двадцать пять лет я занимаюсь в кинематографии искусством, и сейчас особенно мне нужен сценарий как произведение искусства, а не эскиз братьев Тур. Во время встречи они отнеслись ко мне с определенной корректностью, были любезны и почтительны. Я к ним всегда относился так же, но совместная творческая работа у нас не вышла.

Написал начальнику сценарного отдела К.С.Кузакову о том, что буду продолжать самостоятельно работу над сценарием «Прощай, Америка» по книге А.Бюкар. Братья Тур, как соавторы, ничего не сделали из-за занятости. Мы различны по стилю, жанру и по творческому методу. Мало времени осталось. Я запираюсь и весь ухожу в труд, чтобы закончить его в сентябре.

Июль, 9-го

Написал заявление заместителю министра кинематографии В.Щербине о том, что буду самостоятельно писать сценарий «Прощай, Америка» по книге Аннабелы Бюкар «Правда про американских дипломатов».

Июль, 17-го

Пишу сценарий. Работаю тяжело. Постоянно чувствую, что боль в сердце не позволяет думать, не позволяет ощущать жизнь, не дает даже писать, водить карандашом или пером на бумаге. Я должен лечиться, если можно еще лечиться.

Август, 25-го. Барвиха

Написал Юле[4] письмо о том, что были у меня опять братья Тур, говорили несколько часов. Очень они милые, но не мои напарники. А я вчерне написал эскиз очень большого и чрезвычайно богатого по своей выразительности, форме и содержанию эпизода. Может, из него получится в результате доработки и разделки лучшее место в картине.

Написал письмо братьям Тур, что уже сообщил в сценарный отдел и в Министерство кинематографии о том, что сам хочу писать сценарий «Прощай, Америка», уверен, что студия сообщит им о своем решении.

Октябрь, 30-го

Работаю над сценарием. Осталось четыре дня до его окончания. Вытяну ли, так все у меня болит.

Ноябрь, 8-го
Получил письмо от моего друга Всеволода Вишневского. Прочел сценарий, который я ему отослал неделю назад. Советует учесть высказывания американских реакционеров о мировом господстве. Считает, что сценарий мне удался, он принадлежит интеллектуальному кино. Это напряженный, страстный монолог о нашей эпохе, раздумья о двух системах.

Декабрь, 13-го
Сегодня прочитал своим студентам одну из сцен «Прощай, Америка».
Было много вопросов.

1950, февраль, 4-го
Сегодня на студии состоялось обсуждение сценария. Рассказал об истории замысла, о работе над сценарием.

Апрель, 3-го
Получил письмо и сценарий «Прощай, Америка» от Вишневского. Пишет, что уверен, что это будет великий боевик и его нужно обязательно напечатать в толстом журнале. Это большая литература.

Июль, 20-го
Наконец-то свершилось! Сегодня сценарий запущен в производство.

Август, 25-го
Написал хорошему актеру Евгению Бондаренко в Харьков о том, что хочу его видеть в своем фильме.

Октябрь, 10-го
Встречался со своим старым другом — критиком Ольгой Тимофеевной Несберович. Слушал ее хорошие слова обо мне — редко их теперь приходится мне слушать. «Пусть вас не грызет совесть. Вы верно избрали профессию. Вы рождены для кино. Разве много у нас, да и в мировом кино, таких режиссеров, которые, как вы, так чудесно чувствовали бы пластическую природу образа кино?»
Думаю над ее словами и хочу все делать лучше.

1951, январь, 14-го
Сегодня начинаем снимать в декорации. Утром перед съемками встретился с актерами. Мне все больше нравится Юра Любимов[5]. Его роль впереди.

Январь, 25-го
Как мне трудно. Правильно сделать картину о другом народе невозможно.
Для правильного изображения нужны некоторые приемы обобщений. Где нет точности — линия синтетического общения.

Декабрь, 28-го
Сегодня была первая репетиция с братом и сестрой Лилией и Николаем Гриценко.
И еще я хочу сказать. Это о воле к осуществлению. Это одно из важнейших качеств. Без этого фильм сделать нельзя. И когда даже сделан фильм, видишь, что не хватило половины неосуществленного замысла.

1951, апрель
На сегодня у нас была назначена павильонная съемка. В павильоне снималась кабина самолета, в котором герои фильма летят из Нью-Йорка в Москву. Внезапно в павильоне погас свет, мы думали, что это авария. Но зашел администратор и тоном приказа сказал: «Довженко, к директору». Директор «Мосфильма» Сергей Алексеевич Кузнецов, не вдаваясь в объяснения, сообщил мне о закрытии съемок. Я собрал актеров и членов съемочной группы и сообщил им решение дирекции. Я думал, что не переживу этого. Милейший Ян Августович Осис[6] и Юра Любимов отвезли меня домой.
Я вспоминаю, когда я работал над «Сумкой дипкурьера», Максим Максимович Литвинов предупредил меня: «Александр Петрович, никогда не беритесь за дипломатов. Посольство — это часть чужой территории на нашей земле, и она неприкосновенна». Я забыл об этом предостережении, и я сейчас справедливо наказан. И вообще над моей головой скрестилось столько мечей, сколько не скрещивалось над всей кинематографией. Поэтому она белая. У меня такое чувство, что я делаю себе операцию без наркоза.

Публикация Т.Деревянко

---

[1] Так в оригинале. — *Здесь и далее прим. ред.*
[2] Аннабела Бюкар — автор книги, легшей в основу сценария А.П.Довженко.
[3] Л.Д.Тубельский, П.Л.Рыжей — соавторы А.П.Довженко на первом этапе работы над сценарием.
[4] Юлия Ипполитовна Солнцева.
[5] Ныне известный театральный режиссер Ю.П.Любимов. В фильме «Прощай, Америка!» снимался в роли Блейка.
[6] Я.А.Осис снимался в роли Чарльза Уинчелла.

АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО:

ДЕКОРАЦИИ

Важны декорации. Отойти от декоративности интерьера к американской деловитости декорации. Не может быть много архитектурных форм, плоскостных декораций. Одна из главных деталей в декорации — радиола. Как можно без микрофонов — посольство рядом с Кремлем.

Люблю художника фильма Манделя за изобретательность и точность колористических решений. Каждая декорация вместе с мебелью, задником, костюмами актеров обобщена в едином цветовом решении. Семен Соломонович может построить декорацию, как бы лишенную архитектурной логики, но блестящую в смысле съемочных возможностей. Это — профессионализм, от отсутствия которого мы часто задыхаемся.

ОБ АМЕРИКАНСКИХ ПЕРСОНАЖАХ

Герой-капиталист — по сути, просто служащий. Он генерал разведки без собственных убеждений.

Его не надо делать страшным — он духовный гном.

Написал небольшую книжку о Советском Союзе.

Посол. Какова должна быть моя личная трактовка? Много искать не нужно. Ему присуща маниакальная чудовищная подозрительность. Он неврастеник. Хотелось бы окончательно утвердить это в его характеристике. Поражает его невежество, несмотря на занимаемый пост. Внешнее без слов поведение образа. Я хотел бы поискать в поведении героя правильное движение. Смотрит налево — идет направо.

Разговор у посла всегда искусствен от натянутости (неопределенности) фигуры. Слишком большая рассчитанность в поведении, в движении. Главное, у него должно ощущаться недоверие — прочитал все досье на интересующего его, — все не годится с точки зрения его как разведчика.

«НАДО ИГРАТЬ НЕ КЛИНИЧЕСКИЙ СЛУЧАЙ, А ДРАМУ»

Рабочие записи А.П.Довженко, сделанные во время подготовки к съемкам фильма.

О ГЕРОИНЕ АННЕ БЕДФОРД

Мне нужна героиня постольку, поскольку она изменит представление и выскажет все, что я задумал в этой большой теме.

Анна Бедфорд из Америки выезжает в Москву на работу в посольство. Прощание с матерью, братьями, родной страной. Полет через океан в Москву. Начало работы в посольстве. Постепенное проникновение в «тайны дипломатии». Ненависть к недостойным, шпионским методам работы переходит в отчаянную решимость порвать с посольством и во имя правды рассказать миру о том, что она пережила и перечувствовала. Параллельно с историей Анны Бедфорд и ее сотрудников и товарищей — Хауорда, доктора Уинчелла и других рассказывается о «холодной войне», которую ведут «посланцы с пальмовой ветвью» — посол Скотт, советник Марроу, сотрудники посольства.

Действие сценария не ограничивается рамками посольства. В нем участвуют русский профессор Громов, Ярослав Волошин, военный министр США Форрестол. Это будет широкая панорама общественной жизни нашей планеты образца 1950 года.

ГЕРОИНЯ — ЛИЛЯ ГРИЦЕНКО

Как ее снимать? Не делать упора на лицо. Делать весь кадр эстетическим. Не снимать ее на нейтральном фоне, хотя оператор Екельчик[1] с этим не согласен. Одевать ее в светлое. Нужно снять ее обрамление. Эстетику черпать не у голливудских актеров, а представить современную интеллектуальную героиню, несущую свою драму. Главное — правильно снять ее глаза. Важны сцены Анны и Скотта — вот моя задача.

«Прощай, Америка!».
Анна Бедфорд (слева) — Л.Гриценко

МЕРИ КУПЕР

Радиостанция. Оборудование. Неустаревшая техника. В комнате звучат все время передачи, морзянки. Мир тесен. Мери — продукт Нью-Йорка. Знает многое.

СКОТТ

Первый приезд Скотта в посольство. Скотт приехал в посольство инкогнито. У него возникла возможность изучить своих сотрудников в минуты прихода на работу, когда они не надели маски деловых людей. Все досье сотрудников он прочел заранее. Дипломатом он никогда не был и сотрудники иронически к нему относятся. Скотт это почувствовал, но не подал виду. «Все будет приведено к знаменателю контрразведки».

[1] Юрий Екельчик (1906 — 1956) — оператор, работавший с А.П.Довженко над фильмами «Иван» и «Щорс». — *Прим. ред.*

РЕПЕТИЦИЯ СО СКОТТОМ

Нет сцены Анны со Скоттом. Недостаток драматургический. Будем делать эту сцену. Она родится как необходимость в разработке образа.

Пройдемся по характеристикам.

В отношении Брукса. Я его выдумал и дал образу, что хотел. Со Скоттом труднее. Я должен оглядываться на Смита.

Гарриман — крупная фигура.

Фултонская речь Черчилля оформила новую программу в России. Гарриман оказался не на месте. Относительно мелкий.

ХАРАКТЕРИСТИКА МАРРОУ

Марроу — крученый, трехплановый деляга, вьюн, хамелеон, улыбчивый убийца, циник и шулер, играющий краплеными картами.

Он весь в движении, не должен сидеть, только стоять. Смеется, но глаза холодные, колючие.

Репетиция с Марроу. Обращение к нему: «Вы должны быть импозантны. А у вас башмаки старенькие, как ночные туфли. Всегда ощущайте себя довольным.

Вы босс в посольстве. В этом никакого сомнения нету. Но по сути незначительны. Сочиняйте, прибавляйте по роли фразы. Играйте мне газету, тексты. Материал сейчас именно такой».

Должно быть понимание с внешней формой.

«Прощай, Америка!»

ФОРРЕСТОЛ

Когда мы будем работать над образом Форрестола, сошедшего с ума на почве подозрительности, ключом к его роли должен быть динамический оптимизм и ни в коем случае не подавленность. И только накануне сумасшествия, когда он начинает заговариваться, его выдает животный страх в глазах и пот, струящийся по лицу. Я хочу сделать маску Форрестолу. Форрестол под национальным флагом. Американский гимн. И в финальной сцене он в маске, похожей на Трумэна, будет с барабаном в руках. Энергично проходит через весь кабинет и с призывным воплем «Вперед!» выходит прямо в окно. Его советник Барк при нем — вроде санитара в психиатрической больнице — с кнутом. Форрестол все время озирается на него, как затравленный зверь. Ни в коем случае не играть сумасшествие, только одержимость. Надо играть не клинический случай, а драму.

ВТОРЫЕ ПЛАНЫ

Необходимо создать вторые планы актерского поведения. Все должно быть значительно, и мимоходно, и как завещание.

Чтобы актеры не стояли друг перед другом, не сидели друг перед другом, актеры должны быть американцами, а не голливудцами. Обязательно движение. Это великая вещь в фильме. Движение не должно быть самодовлеющим, движение лимитировано словами.

Наши актеры должны войти в гущу международной жизни — через радио, газеты, журналы, кинохронику, общение с политиками, писателями и дипломатами, актеры должны стать государственными людьми. Тогда только их жизнь на экране будет убедительной.

Важен вопрос костюма. Я не театральный режиссер. Без костюма мне трудно репетировать.

Есть вопрос свободы костюма. Часто бывает, оформлены они не до конца. Военные кажутся переодетыми штатскими. Существует небрежность тона, а ведь все взаимосвязано.

ВЗЯТИЕ БЕРЛИНА

День Победы в Москве. Шествие по дорогам. Эти сцены должны быть короткими. Большое название — короткие куски.

Все это будет коротко, но многозначительно, предельно по выразительности.

Отсюда возникает вопрос — сколько нужно броневиков для 15 метров. Мне нужно много, но метраж маленький.

Нельзя большие декорации делать для маленького метража.

О ФИЛЬМЕ М.ЧИАУРЕЛИ «ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА»

Макет города Берлина построен на километре. Этот «крест» снят в 300 метров.

Макета такого мы не построим... Если мы будем снимать в Кёнигсберге, то придется рубить деревья, а это жаль.

Один общий план, но грандиозный, с танками.

Вот, скажем, «Падение Берлина».

Это взятие рейхстага.

Был построен макет — панорама на оптической оси. Это возможно сделать.

У меня появилась одна мысль — нельзя ли придумать что-то аналогичное. Чтобы дало впечатление эпопеи войны, а Берлина не показывать.

У Чиаурели было 400 прожекторов, но ничего не получилось. Я бы потребовал войска, если можно было в 4 ряда — в колонну. Обратно идут раненые и гражданские — вот и есть падение Берлина. Можно показать раненых, взрослых и детей.

У нас в документальном кино есть кадры — воины-рыцари, величественные и значительные. Они смотрят на аппарат. Вот они едут на машине, смотря на Юрия Израилевича (оператор Юрий Екельчик). Они едут быстрее, оглядываются на тех, которые едут обратно, — что с этими парнями сделано. Война обработала их. Некоторые смотрят на дорогу. Где-то бинты, стоны раненых. И один план кровли и рейхстаг. Вот вам и все. И это все сделать на горящих и тлеющих руинах. Немецкие надписи. Это интересно, но достаточно ли? Требуется один кадр общего Берлина. Мы можем показать хронику. Конвейер смерти. Схематично. Это очень трудное дело. Показать в нескольких кадрах взятие Берлина — это нужно подумать.

Публикация Т.Деревянко

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

ВЫЖЖЕННАЯ ЗЕМЛЯ АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО

«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА!»
АВТОР СЦЕНАРИЯ А.Довженко
РЕЖИССЕР А.Довженко
ОПЕРАТОР Ю.Екельчик
ХУДОЖНИК С.Мандель
ЗВУКООПЕРАТОР С.Минервин
«Мосфильм»
1951

РЕЖИССЕР
ВОССТАНОВЛЕНИЯ
И.Бипоков
«Мосфильм»,
Госфильмофонд России
1996

Легкий шок: неужели это Довженко? В последние годы на Украине он трактовался в основном как сопротивленец режиму, как едва ли не национал-патриот. Нормальное, в общем, явление — большого художника всегда пытаются пристегнуть к ведущей и «направляющей» идеологии. Раньше Довженко был «певцом» социалистических ценностей, теперь он понадобился для поддержки ценностей иного порядка. Между тем он гораздо шире любых схем. В нем намешано всякого, в нем можно отыскать то, что любо коммунистам и либералам, анархистам и даже, представьте себе, фашистам. Каждый волен на свой лад препарировать довженковские тексты и вытаскивать из них нечто, соответствующее его концепции. Довженко же сам по себе мало кого интересует.

Так было и при жизни. 23 декабря 1949 года он записал в дневнике: «В творчестве поддержки нет ни от кого. Абсолютно ни от одного человека. И никому не видно, что я падаю с ног. Все окружение живет своим слепым эгоизмом, никчемным и бесцельным [...]. Никому я не дорог даже в моем доме».

Он ведь в ссылке был, в московской. На Украину его, после известной истории с «Украиной в огне», не отпускали. Этим он мучился ужасно. «Какую адскую кару придумали мне! Холодную, долгую, тихую смерть. Словно нет меня уже давно и не было [...]. Ой, земля родная, мать моя и моя печаль. Прими меня хоть мертвого... Тяжело мне жить. (Осталось четыре дня до окончания сценария. Вытяну ли: так все во мне порубленное болит...)». Это записано 30 октября 1949 года. Сценарий, о котором речь, — «Прощай, Америка»[1].

Посол США Скотт — Г.Кириллов (слева) и Сесилия Вонг — Л.Шагалова

Такое вот творчество. Позади исковерканный переделками «Мичурин» («Жизнь в цвету»), впереди мучительная работа над фильмом «контрпропагандистского» направления. Довженко чувствует себя загнанным зверем. «Начиная от несчастливой ошибки «Украина в огне», — записывает он 15 мая 1952 года, — я имел на протяжении десятка лет срывы, одни только срывы: «Китай», «Прощай, Америка», «Антарктида», «Повесть пламенных лет», «Каховка» [...]. Теперь уже, наверное, немного осталось срываться: не выдержит сердце. Мобилизую все, что есть во мне, на новую и, быть может, последнюю попытку создания трилогии о колхозе. Только где же мне брать силы и веру в творческую победу?»

Заметили, конечно? Китай, Америка, Антарктида... Куда вы, Александр Петрович? Что вам та Америка, в которой вы никогда не были, и что вы ей? Тем не менее ведь именно этот материал выбрал — из четырех предложенных тем. И Китай, в который так стремился и куда не пустили тоже. Да и в «Повести пламенных лет», в «Каховке» (будущей «Поэме о море») некие планетарные мотивы главенствуют. Что сон сей значит?

Одна из версий вроде бы на поверхности. «Украина в огне» ведь была предана

[1] В записях и рабочих материалах А.П.Довженко восклицательный знак в названии картины отсутствовал. — *Прим. ред.*

Д-р Чарльз Уинчелл — Я.Осис
и Арманд Хауорд

анафеме за «национализм». Довженко обвинили в национальном эгоизме — вот ведь, плач устроил по убиенной Украине, забыв про остальной Союз, навеки сплоченный товарищем Сталиным. Удары последовали тяжелейшие, после этого надлежало всячески открещиваться от любого «эгоизма», работать на коммунизм, которому надлежало, как известно, победить в мировом масштабе. Вот Довженко и работал...

Итак, только ли конъюнктурные соображения двигали режиссером? Потому и сделал эту агитку про злокозненных американских дипломатов из посольства, люто ненавидящих Страну Советов? Плоскодонную сатиру на представителей земли, которая многими ныне представляется «обетованной». Но это сейчас. Во времена товарища Сталина советский человек, даже если это был выдающийся режиссер, свято верил в то, что Америка — страна социальных и прочих ужасов, где линчуют негров, насилуют женщин, где толстозадые и толстомордые миллиардеры с сигарами в зубах гоняют бедный люд, как сидорову козу.

«Растленная земля. Америка». Это записано рукой Довженко. И дальше в дневнике выжимка из «буржуазной науки» — о том, что в недалеком будущем человечеству суждено погибнуть от засухи в жуткой пустыне, в какую превратится вся земная суша. Виной тому, конечно, проклятый капитализм, все эти толстомордые американцы, будь они не ладны.

Выступая на обсуждении сценария 4 февраля 1950 года, Довженко говорил о своем намерении «изобразить американцев как наших антиподов, чтобы показать, что земной шар, испорченный при капитализме, при коммунистической системе хозяйствования способен прокормить какое угодно количество людей. Эта тема, — несколько неожиданно добавляет режиссер, — была и остается моей любимой, основной темой».

Смешно, если не кощунственно, говорить о коммунизме как о способе спасти Ойкумену. Отравленные реки и города, Чернобыль и многое другое... Но тогда, в начале 50-х, утопия была еще всевластной. «Это не мечты о далеком счастье. Мы уже подошли к счастью очень близко», — пишет (10 марта 1952 года) человек глубоко несчастный, униженный и оскорбленный. Но это его личные дела, а во всесоюзном масштабе мы движемся все же с неплохой скоростью. Хоть Довженко и верит в это и не верит: слишком уж много фактов противоречит идеологическим фантазиям.

Советник Марроу — А.Полинский

Однако земля ведь и вправду есть его тема, его материал. «Земля», сама Украина 1929 года, пугливая и непорочная, жаждущая крепенького мужичка на тракторе, который протаранил бы ее девственное лоно. Иначе будет спать еще сто лет, и ничего на ней и в ней не родится...

Земля дальневосточная в «Аэрограде», где в муках, в борьбе зачинается новая жизнь. С небес опускается отец этой перестройки, папа только что родившегося от местной аборигенки ребеноч-

ка (сам-то из центра, конечно, а зачатие наверняка было непорочным; в «Земле» сие выглядело грубее и телеснее, за что и всыпали тогда режиссеру: не положено Дух Святой изображать с фаллосом, а Мадонну с голыми грудями).

Позже будет изувеченная, обезображенная земля «Украины в огне» с ее женской телесностью. Дотоле сугубо мужской режиссер, Довженко ужаснется надругательству над женской природой, над мужичьим скотством (мужские «ум, честь и совесть» этим и возмутятся: пожалел баб, подстилок, блядей; сама Украина казалась Сталину курвой, неохотно «дававшей» и до войны, а тут раздвинувшей сучьи ножки перед чужаком — немчурой).

После всей этой истории Довженко «дал фильм о всесоюзной земле — о Мичурине». Неистовый фанатик насиловал землю, как мог. Сегодня в образе Мичурина неожиданно проглядывает модель фигуры, смахивающей на самого Вождя и Учителя. Кто, как не он, буквально затрахал огромную часть земной суши, а она, скотина, все сопротивлялась, не хотела «давать», не хотела менять свою природу. Тема растления земли, самой природы — пусть это и не входило в намерения автора — сегодня прочитывается в картине.

Потому столько сложностей возникало у Довженко с фильмами, сценариями, заявками — надо было изображать землю, примирившуюся с насильником, расслабившуюся и получающую удовольствие. Но Александр Петрович был недостаточно последователен... Не получалось у него с картинкой этого самого «удовольствия», будь оно трижды проклято.

Анна Бедфорд — Л.Гриценко

И вот Америка, с которой надлежало расплеваться и распрощаться. «Мне очень хотелось сделать произведение искусства, в котором бы моя тема претендовала на какое-то общее представление о Земле как планете». Книжечка Аннабелы Бюкар, конечно, «не была особенно эффектной, не производила особенного впечатления и вызывала некоторое удивление». «Но я, — признавался Довженко, — увидел здесь возможность вести большой разговор, делать значительные «обобщения».

Да, именно так: ему хотелось «поместить в картину пространства» столько, сколько его воспринимает человек. «И меня тешила возможность показать пространства мира с самолета. Когда Анна Бедфорд летит в радостный мир — тут светлые симфонии, ясное звучание мира. А полет несчастливых двадцати людей обратно — это своеобразный «плод Медузы»[2].

Итак, замысел состоял в том, чтобы положить два мира на одну экранную плоскость. Рай и Пекло. Наш Рай и ихний Ад. Американское посольство — частичка западного Ада, в который заглядывают зори Кремля. С Кремля, как известно, в те времена «начиналась земля» (точнее даже — Земля). Посольство буквально начинено бесами, эдакими Басаврюками. Простая девушка, Анна Бедфорд (она из социальных низов, и этим все сказано), не поддается искушению дьявольским златом. Устоит и Хауорд. (Николай и Лилия Гриценко, которым были отданы роли протагонистов, не случайно, конечно, брат и сестра.) Как и Анна, он несуетен и нетороплив, в отличие от всего этого бесовского

[2] Так в оригинале.

племени, поминутно дергающегося, произносящего все скороговоркой, пьющего и блюющего.

Посольство — это ведь нечто, напоминающее корчму, в которой хозяйничает нечистая сила. Стоит она на окраине села и зазывает правоверных христиан разными разностями. Но буквально по Гоголю — примешь какую-нибудь безделицу в подарочек, и «на другую же ночь тащится в гости какой-нибудь приятель из болота, с рогами на голове, и давай душить за шею...». Присмотреться — у самого злокозненного посольца Марроу можно увидеть рожки.

В сценарии Анна смотрит с самолета вниз, на фантастический океанский пейзаж. «Доре, смотрите! Иллюстрация Доре к Дантовому пеклу!» — слышится реплика ее соседа.

«На какие огромные жертвы пошли эти русские! Ничего не пожалели!» — несколько невпопад отвечает Анна. Она уже настроена восторженно, россияне ей кажутся людьми сказочными — еще бы, они только что победили многоголового дракона. Ее попутчик, прожженный дипломат, презрительно отмахивается: «Ну, конечно. На то вы и женщины...»

Анна — женщина, и в ней побеждает женское, пластичное. Она готова любить, готова принимать новую для нее реальность. Бесовское же семя воистину мужичье — они едут в страну большевиков побеждать, брать чуждую им плоть. Но не только — как истинные бесы, они входят в чужое тело, поселяются в нем, попробуй потом выкурить их оттуда.

Журналист — Г.Шпигель

Разумеется, саму Анну предостерегают от контактов с советскими людьми с той же мотивацией: войдут, проникнут и... «Никаких знакомств. Никаких встреч. Все через меня. Иначе вы погибли...» — так инструктирует ее Марроу. Несколько служащих посольства буквально сходят с ума от мысли о красной бесовщине. Но Анна вскоре убедится: все это бредни, большевики обыкновеннейшие славные люди. В отличие от Марроу и ему подобных созданий. С Марроу она неосторожно делится впечатлениями о поездке по Стране Советов: «Это — мир!.. А Армения!.. Это... я видела раскопки царства Урарту... Это сказка!..»

Тема земли возникает в разговорах героини с биологом Громовым (эти сцены практически не были сняты). Тот возмущен империализмом за его стремление превратить окружающий мир в пустыню. Чтобы Восток обратился в песок... Земля, видите ли, истощена, не потянет на своем горбу столько народу. Поэтому, мол, самоуничтожаться надо. «СССР — побоку! — излагает Громов империалистическую концепцию. — Народ, словно саранчу, потравить отравой! Пишут книги, издают, читают — ну что вы скажете про этих провинциалов! Гитлеровская подлость, уоллстритовский размах».

«— А сколько земля может... — спросила Анна, — прокормить, по-вашему?

— Когда?

— Ну сегодня, через сто лет. Вообще.

— Через сто, ручаюсь, прокормит всех, тем больше через двести. Кстати, в старые времена людей было меньше, а голоду больше.

— И земля, вы считаете, не истощится, не обеднеет?..

— Пока не обеднеет человеческий разум — никогда! А человеческий разум, Аннушка, раскрепощенный — это такая безграничная сила!»

Громов здесь повторяет излюбленные мысли самого Довженко. Мир несо-

Блейк (слева) — Ю.Любимов

вершенен, его можно обустроить, если включить на полную силу человеческий интеллект. Одна только незадача случилась в жизни самого Александра Петровича, которую он в дневнике 13 июля 1952 года сформулировал так: «Не сплю ночами. Картины шумят в голове, проносятся одна другой лучше и величавее. Мог все. На все доброе и разумное был способен и готов вполне. А видел вокруг себя мелкоту душевную и умственную. И ни на грош вкуса вокруг».

Увы, мир вообще и мир человеческий почему-то упрямо не хотят меняться по чертежам Моисеевым. Ведешь их, ведешь, объясняешь преимущества новой жизни, но народец постоянно норовит ускользнуть в первую же подворотню. Доводы разума, оказывается, для них наименее существенны. Иррациональное довлеет, чувственное, животное. Словом, сатанинское, ранее противостоявшее христианству, а теперь его наследнику — коммунизму (законность этого наследования ныне, правда, поставлена под сомнение). Дьявол не приносит удачу — дарит деньги, но похищает душу. Вот ведь что случилось с Западом — гальюны блестят и благоухают, а вместо души сплошные потемки... Надо ли говорить, что сегодня мысли Александра Петровича по-прежнему поддерживает немалое число людей, и не только пенсионеров?

Не успел снять Довженко эпизод земли преображенной в Старых Петривцах, под Киевом. Древняя земля, помнящая еще дружину Святослава. Ощущение былинного, эпического времени... И оно разрывается энергией большевистского племени: «Новые силы вступают в строительство мирной жизни, новые ритмы и музыка... Все поле в движении». Реализуется план лесопосадок. «Необычные машины, необычное поле. Оно словно бы стало продолжением индустрии. Гигантский, исполненный красоты переворот!» А в целом по стране предполагается посадка тридцати миллиардов деревьев — за пять лет. Подъезжают американцы, жалкие такие, журнал «Америка» раздают бесплатно. Картинки хорошие, блестят, но, сами понимаете, советские люди на эти дешевые приманки не клюют. Они читали и товарища Гоголя, и товарища Сталина — понимают, что к чему.

Анна Бедфорд — Л.Гриценко
и Сесилия Вонг — Л.Шагалова

Анна и ее единомышленник Хауорд скажут правду о советской жизни и будут высланы домой. Полет в Америку в сценарии (напомню, что были сняты только павильонные эпизоды, да и то не все) похож на путешествие на метле в преисподнюю. Даже цветовые эффекты предусмотрены: «Фары, красные и зеленые, освещают лица пассажиров нездоровым светом». Дома же, в Пенсильвании, Анна не нашла «ни-

чего, что было близко ее сердцу, что заставляло ее перелететь через океан. Не увидела ни фермы, ни брата, ни могилы матери. Дул ветер. Небо потемнело от пыли. Ветер носился по равнине, поднимая грунт и неся его с полей серыми, похожими на дым, патлами». Все уезжают от всего этого — в никуда. Могила матери уничтожена — по словам соседа, «все сровняли дьяволы вчера». Речь о дорожных тракторах, ровняющих все и вся, — отныне здесь будет не город-сад, а военный аэродром. Нужно готовиться к войне, ибо, вещает тут же какой-то оратор, «Америка на краю гибели. Если не будет войны, Америка погибнет, Америка и вся цивилизация!»

Анна вернется в Москву и вскоре уйдет из посольства, примет советское гражданство. В финале картины мы должны были увидеть ее в сплоченном радостном строю наших граждан на Красной площади. С чувством «принадлежности к передовому человечеству»... Она расколдована окончательно, силы зла над нею не властны.

По иронии судьбы, уже через несколько лет Довженко начнет работать над «Поэмой о море» и на Каховке будет наблюдать ситуации, весьма похожие на описанный им американский эпизод со строительством военного аэродрома. Земля, земля уничтожается, затопляется, уходит в небытие. Технократы берут в руки власть — вот в чем суть, а не в идеологии как таковой, не в политической системе. Повсюду надругаются над природой, полагая ее чем-то отличным от природы человеческой. Чем кончилось — слишком хорошо известно. «Все сровняли дьяволы». Только на Западе раньше опомнились и начали что-то делать, абы жизнь не прекратилась вовсе. Однако все чаще говорят и пишут о грядущем конце света...

Сесилия Вонг — Л.Шагалова

Прощай, Америка!» — эту картину делал смертельно уставший человек. Все еще зажигающийся, воспаряющий ввысь, все еще способный на откровения. Но, как отсыревшая спичка, воспламенится и тут же погаснет. Прирожденный сатирик (вспомним не только ранние картины, но и его работу карикатуристом в украинской прессе 20-х годов), здесь он сбивается на натужное комикование, оттененное общим мрачным колоритом. Публицистическое доминирует, а обещанное им поэтическое так и не проступает (правда, основные эпизоды подобного плана — в самолете, скажем, — так и не были сняты). Характеры персонажей очерчены грубо, без полутонов и оттенков. Сам фильм говорит о том, что душа художника — выжженная земля, на которой уже никогда и ничто не произрастет.

Но нет же! Еще напишет он «Зачарованную Десну», в которой воскреснет его поэтический талант. С меньшим успехом — другие сценарии. Можно лишь гадать, насколько плодотворной могла бы быть режиссерская работа, — с таким здоровьем и такой душевной усталостью в мире индустрии трудновато.

Все же хорошо, что «Прощай, Америка!» вынута из подполья. Эта картина не позорит Довженко. Она просто говорит о времени, когда две империи схлестнулись в лютом и во многом маразматическом поединке. Вряд ли можно утверждать, что подобное уже не повторится. В истории столько «дублей»! Но пусть минует нас чаша сия...

Киев

Ю.Солнцева и А.Довженко

ВЛАДИМИР АНТРОПОВ

ЧУЖОЙ ДОВЖЕНКО?

Впервые о фильме «Прощай, Америка!» я узнал в начале 60-х годов. Тогда мне, молодому сотруднику отечественного отдела Госфильмофонда СССР, поручили проверить и описать состояние довженковского фонда в коллекции киноархива. В ходе этой проверки посчастливилось поработать над восстановлением «Ягодки любви», «Арсенала», «Земли» (в этих фильмах отсутствовали некоторые фрагменты и надписи).

И вдруг совершенно неведомая картина — «Прощай, Америка!».

Чужой Довженко, ни одной знакомой интонации, злой, ядовитый. Я, боготворивший Александра Петровича, с досадой и болью смотрел незавершенные эпизоды практически никому не известного фильма. Успокаивало лишь то, что это рабочий материал. Мастер, конечно же, смог бы довести его в законченном виде до кондиции. Бросалось в глаза плохое состояние

пленки: она усохла, местами была потерта и поцарапана, звук весьма низкого качества. Сказалось длительное хранение в неприспособленных условиях на киностудии «Мосфильм». Нашим умельцам пришлось сильно постараться, чтобы «вылечить» пленку, убрать потертости и царапины, синхронизировать фонограмму с изображением.

Прошло более тридцати лет, прежде чем мы решились приступить к восстановлению последней картины Александра Петровича Довженко. Госфильмофонд уже обрел возможность показать все свои сокровища, на экранах появились «полочные» картины, долгие годы лежавшие в наших хранилищах. Да и недреманное око Юлии Ипполитовны Солнцевой уже не довлело над нами.

Столетие кинематографа явилось замечательным поводом для воссоздания незавершенной картины.

Что же это за таинственное произведение?

В 1949 году в Москве вышла в свет небольшая книжечка — «Правда об американских дипломатах», подписанная некоей Аннабелой Бюкар. Явно инспирированная органами госбезопасности, книжечка оказалась как нельзя ко времени мастерам советской идеологии и политики. Написана она была от лица молодой сотрудницы американского посольства, якобы осознавшей всю пагубность политики своего правительства и оставшейся навсегда в Советском Союзе. Бюкар утверждала, что все сотрудники американского посольства в Москве — шпионы, империалисты грозят миру атомной бомбой, в самой Америке душится все прогрессивное и разумное, разгул мракобесия, а советский народ занят мирным строительством, — таков основной смысл сего опуса... Это был неприкрытый пропагандистский антиамериканский акт.

Поставить фильм на основе данной книги было поручено Александру Довженко. Сейчас можно только гадать, почему великий режиссер взялся за такую работу. Выскажу лишь свои личные соображения. Во-первых, поручение исходило, видимо, из таких высоких инстанций, что отказ был бы равносилен самоубийству. Во-вторых, как мне кажется, это был акт отчаяния. Только что Довженко закончил работу над «Мичуриным», фильмом, в замысле своем автобиографическим, глубоко интимным, фильмом о Человеке, творце, художнике, фильмом о красоте. Его творение, носившее первоначально поэтическое название «Жизнь в цвету», было поругано, порезано, искромсано цензурой, так что от него мало что осталось. Довженко вынужден был резать на куски самого себя. И за этого исковерканного, изуродованного себя получил как бы в насмешку Сталинскую премию... На многие годы отлученный от кинематографа, он, как в омут, бросается в новую работу, надеясь доказать свою лояльность сильным мира сего и тогда уже завоевать возможность говорить своим голосом и осуществить самые заветные замыслы, которые переполняли его и рвались наружу...

Это все, конечно же, гипотезы. Но для меня несомненно лишь одно: Довженко в это время, может быть, ненадолго, но был сломлен. Много раз намеками и впрямую настоятельно советовали ему поведать с экрана о великих заслугах гениального вождя всех народов. Довженко стойко держался. В «Америке» впервые звучат славословия Сталину...

Может быть, в связи с этим на закате своих лет Александр Петрович с болью в сердце повторял своим ученикам: «Художник не имеет права идти на компромисс...»

Как всегда, он написал сценарий сам, основательно изменив фабулу да и смысл оригинала. Свой сценарий А.П.Довженко построил на прямом противопоставлении Соединенных Штатов Америки времен маккартизма созидательной атмосфере всеобщего энтузиазма советских тружеников, восстанавливающих родину после войны.

Режиссер успел снять только сцены, происходящие в посольстве США в Москве. Они решены в сатирическом ключе. Эту часть фильма Довженко характеризовал как политический памфлет. Эпические сцены радостного труда в Армении и на Ук-

раине, встречи героини фильма — молодой американской журналистки Анны Бедфорд — с миролюбивыми и счастливыми советскими людьми режиссер снять не успел. Неожиданно в самый разгар съемок работа была остановлена.

О причинах можно только гадать. Говорят, что запрет прозвучал из Кремля... С самых первых дней работа находилась под пристальным вниманием различных инстанций. Велись постоянные консультации с МИДом, сценарий переписывался много раз, режиссеру то и дело предъявлялись претензии с требованием ужесточить характеристики американских дипломатов, подчеркнуть, что все они — шпионы.

В Госфильмофонде сохранилась стенограмма обсуждения одного из вариантов сценария 25 декабря 1950 года, на котором критик В.В.Ермилов, в частности, говорил: «Также будет устранена возникающая возможность идеализации состава американского посольства. Мы знаем, что в составе американского и английского посольства в Москве все были шпионы».

Как никогда тщательно сквозь сито цензуры происходил отбор актеров, было проведено несколько заседаний художественного совета Министерства кинематографии, на которых раз от раза звучали одни и те же настоятельные требования ужесточить образы американцев.

На одном из таких обсуждений (30 ноября 1950 года) было, например, заявлено по поводу одного персонажа: «Скотт пока не производит впечатления. Это мягковато, это — гуманная манера, не американская».

В своем ответе Довженко убеждал собравшихся: «Вот Томас (его прообразом был Дж.Маккарти. — *В.А.*) — высшая точка зла, я хотел подобрать образ памфлетный. Это публицистический прием... но в содержании фильма они (персонажи. — *В.А.*) возникнут перед человечеством в таком моральном рубище, что бояться, что у них будет мало зла во внешности, не стоит — может быть, даже наоборот: когда все будет так импозантно, все будут хорошо одеты и т.д., может быть это будет производить большее впечатление...»

Сложность при воссоздании картины возникла сразу.

Я имею в виду не техническую сторону дела — реставрацию, увлажнение сильно усохшей пленки, изготовление цветовых паспортов и т.п. Надо было определить концепцию восстановления. Ведь сохранившиеся куски, склеенные А.Довженко, не представляли единого, непрерывного хода событий — тут было начало, середина и почти конец ленты. Их предстояло разбросать по разным местам фильма. А то, что должно быть между этими кусками, осталось только на бумаге. Вот с этого — тщательного изучения литературного и режиссерского сценария — и началась работа.

Я составил краткое содержание отсутствующих кусков, стараясь придерживаться лексики А.Довженко, а иногда заимствуя цитаты из его сценария. Этот текст, по замыслу специалистов Госфильмофонда, должен был стать титрами, соединяющими воедино весь материал. Все остальное должно остаться неприкосновенным — никакого перемонтажа. Это принцип классического восстановления, признанный всеми архивами мира.

В ходе совместной работы с «Мосфильмом» пришлось кое-чем поступиться...

Сейчас легко критиковать то, что сделал или не успел доделать Довженко. Да, «Америка» — далеко не лучшее в его наследии, да, это откровенная публицистика с неприятным идеологическим настроем; можно предъявить и много других серьезных претензий к материалу. Но имеем ли мы право, вырвав из исторического контекста, из жуткого времени не просто фильм, а кусок жизни, мучительные страдания Художника, обвинять его во всех смертных грехах?

Да и так ли уж все однозначно в картине, такой ли это неузнаваемый, чужой Довженко? Стоит только принять правила игры режиссера, и мы узнаем его страстность, неравнодушие, публицистичность, свойственные многим его произведениям, мы увидим сатирические, гротескные образы, уже возникавшие и в «Арсенале», и в «Земле», и в «Щорсе», в репликах положительных героев услышим характерные довженковские интонации...

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ

А.Довженко

О ПОЛЬЗЕ КИНОАРХИВОВ

Среди множества историй, которых я сполна наслушался в первые годы перестройки, одна удивила меня чуть больше других. Было это в Финляндии. Я приехал туда по приглашению киноархива и попал в окружение замечательных людей, живо интересовавшихся советским кино. Когда на все вопросы я ответил, мне задали еще один в явной надежде услышать нечто сенсационное. Звучал он так: «Трудно ли было спасать запрещенные картины? Вы рисковали, делая это?» Не очень поняв, о каком риске идет речь, я забубнил что-то скучное насчет старения пленки и отсутствия средств на качественную реставрацию, но меня сразу прервали. Не технические подробности волновали аудиторию, а рассказы о бесстрашных людях, во тьме ночей перетаскивающих в архивные подвалы драгоценные коробки с фильмами, подлежащими уничтожению, и прячущих их под фальшивыми инвентарными номерами и выдуманными названиями в ожидании лучших времен. И когда эти времена настали, ленты, покрытые многолетней пылью, вытащили из закромов и... Дальше можно не продолжать. Мое искреннее недоумение было прервано ссылками на авторитет известных режиссеров — не буду называть их имен, — которые и явились источником распространения подобной информации. Правда, в качестве героев здесь выступали не скромные работники фильмохранения, а они сами, выдающиеся творцы, спасавшие и прятавшие: кто в сарае на даче под видом садо-

вого инвентаря, кто под кроватью в городской квартире, кто у знакомых в отдаленных районах нашей необъятной Родины. Я сразу понял, что разрушать легенду не следует — все равно мне не поверили бы, почему и отделался маловразумительными фразами о собственном посильном участии в этом деле. Здесь мы расстались, причем мои финские друзья были немного разочарованы, поскольку явно ожидали большего.

Боюсь, что разочарую и сейчас. Фильм «Прощай, Америка!», последняя незаконченная режиссерская работа Александра Петровича Довженко, никогда не был тайной и не стал случайным открытием. Поступив в коллекцию Госфильмофонда от киностудии «Мосфильм» в сентябре 1958 года, он был проверен, получил архивный номер, технический паспорт, фильмографическую карточку и лег на полку не только в переносном, но и в буквальном смысле слова рядом с другими лентами нашего огромного собрания. Никто его не прятал, не передавал на специальное хранение, и при желании любой кинопрофессионал мог картину посмотреть. Но таковых почти не находилось. Из биографии Довженко и из истории советского кино фильм как-то выпал, а если и упоминался, то мельком (за одним исключением, о котором я затем скажу), как нечто незначительное и внимания не стоящее. О нем старались забыть, как о стыдной болезни, и, нужно признать, забыли.

Так и лежали смонтированные великим мастером шесть роликов цветного негатива, шесть — позитива и еще два — актерских проб вплоть до второй половины 80-х, до исторического V съезда кинематографистов СССР, в результате решения которого так называемые «полочные» картины вылезли на волю и, протерев глаза, во весь голос завопили о своем появлении и сложной своей судьбе. Естественно, вначале зрителям показали ленты замечательные, затем — похуже, наконец и вовсе неудачные, но когда подвели итог, выяснилось, что «Америки» среди них не было. О ней не вспомнили, да и мы, сотрудники Госфильмофонда, честно говоря, не настаивали. Выпускать на экран картину с явно обозначенным клеймом года ее запрещения — 1951-м, да еще снятую лишь наполовину, да к тому же весьма сложно корреспондирующую с другими созданиями режиссера и тотально их ревизующую — решиться на подобное мог бы не каждый. Мы, во всяком случае, тогда не решились.

В 1990 году ситуация, казалось, была близка к благополучному исходу. Фильмом заинтересовались украинские кинематографисты, и Госфильмофонд с легкой душой передал им материалы для возможного восстановления. Продержав их в Киеве несколько месяцев и отпечатав для своих целей черно-белую копию, наши коллеги вернули материалы, даже не предприняв попытку что-либо с ними сделать. Ссылались на техническую сложность операции, но, полагаю, дело не в ней, а в боязни разрушить сложившееся реноме национального гения. Дело, в общем-то, хорошее и осуждению не подлежащее, но, с точки зрения исторической правды и архивных принципов, по меньшей мере, дискуссионное. Никто не мешал, показав картину, сразу же обсудить ее с соответствующими реверансами в сторону Довженко и проклятиями вслед ушедшему времени, тем более что в литературоведении такой опыт уже был, к примеру, при публикации восхваляющего Сталина булгаковского «Батума», комментарии к которому по своему объему значительно превысили текст пьесы. Так или иначе, «Америка» вновь легла на архивную полку, погрузившись в сон, рисковавший стать летаргическим.

К счастью для Госфильмфонда, старики Люмьеры вовремя подгадали столетний юбилей кино, и мировая архивная общественность, выпросив

денег у своих правительств, лихорадочно приступила к реставрации раритетов. Мы, естественно, не могли оставаться в стороне и разработали свою программу восстановления, включив в нее полтора десятка ранних русских лент. Но, занимаясь этим весьма полезным и важным делом, мы понимали: нам не хватает того, что может стать маленькой сенсацией. Вновь, как в далекие годы, начались «бессмысленные мечтания»: вот бы отыскать исчезнувшее — «Бежин луг» Эйзенштейна, или «Девушку с далекой реки» Червякова, или «Братишку» Козинцева и Трауберга, или «Женитьбу» Гарина и Локшиной, или «Васю-реформатора» Довженко. Когда вспомнили о «Васе...», сама собой возникла мысль об «Америке», лежащей рядом с нами незавершенной довженковской ленте. Еще раз посмотрев ее, мы поняли: стоит начать.

О том, как шла конкретная работа по восстановлению, рассказывает мой ближайший коллега Владимир Николаевич Антропов. Мне же представляется важным сосредоточиться на другом. По мере того как мы с немалыми усилиями продвигались к цели, все яснее становилось, что мы обязаны дойти до конца. Было необходимо ввести ленту в научный оборот и обозначить ее реальное присутствие в истории кино и в творческой биографии режиссера независимо от того, какой знак — плюс или минус — поставит на ней меняющееся время. Здесь были равноценно важны любые аспекты: политический (период «холодной войны» — «Секретная миссия», «Встреча на Эльбе», «Заговор обреченных», «Прощай, Америка!», «Серебристая пыль» в СССР; «Железный занавес», «Мой сын Джон», «Я был коммунистом по заданию ФБР» в США), художественный (полная или частичная, искренняя или лукавая «смена вех» у Довженко), моральный (игра с дьяволом, затеянная режиссером, — концентрированный страх или попытка обмануть?), наконец архивный (какими принципами следует руководствоваться, приступая к подобной работе?). Разумеется, мы не стремились ответить на все эти вопросы, но заявить о них считали своей прямой обязанностью.

Особенно нас интересовала ситуация противоречащих друг другу толкований, одно из которых выдвинул в 1959 году в своей небольшой монографии о Довженко Ростислав Николаевич Юренев — будущий комментатор в восстановленной версии фильма. К «Америке» он отнесся весьма строго и увидел причину ее неудачи в том, что режиссеру навязали чуждый ему сюжет, «сценарий совершенно не удался» и «привычные схемы иностранных шпионов, заговорившие вдруг афористично и высокопарно, производили странное впечатление». С этими, в принципе верными, замечаниями соседствовали неточности: «А когда после великих трудов картина была почти готова, ее сняли с производства. Мотивировка была солидная: Довженко слишком долго возился, слишком опоздал, международная политика вошла в такую стадию, на которой фильм «Прощай, Америка!» был уже не нужен». Между тем лента не «была почти готова»: режиссер успел перенести на пленку, да и то не полностью, только американскую, павильонную часть своего большого сценария. И мотивировка запрета была иной, не столь подробной: прямое указание с самого верха, обсуждению не подлежащее.

Написанное Р.Н.Юреневым в несколько более развернутом виде повторил Александр Моисеевич Марьямов в книге 1968 года, обозвав картину «безнадежным предприятием» и почему-то упрекнув Довженко «в намерении срастить достоверность кинематографического документа с условностью актерской игры и сценарного вымысла», о чем режиссер, думается, и не помышлял. Неснятые им советские эпизоды ленты наверня-

ка стали бы столь же условными, что и американские, хотя лесозащитные полосы, сады Украины и красоты Армении — это материал, Довженко близкий, и многоцветная патетика природы, вполне возможно, ему бы удалась.

Относительная у Юренева и практически полная у Марьямова концепция неудачи, в значительной степени блокировавшая желание восстановить фильм, в 1980 году сменилась не спором или уничтожением, а прямо-таки кинематографическим мифом, автором которого был Ромил Павлович Соболев, выпустивший книгу о Довженко в серии «Жизнь в искусстве» и впрямую поставивший главный вопрос: «а был ли мальчик?», была ли неудача-то?..

Оказывается, не было. И сценарий, одобренный Всеволодом Вишневским, вполне «соответствовал». И работал Довженко «с обычной увлеченностью, с полной отдачей сил и таланта». И то, что сохранилось от фильма, «позволяет решительно отвергнуть все предположения, что «Прощай, Америка!» не получалась. Получалась! Даже очень получалась!» И наконец вывод: при определенных неточностях картина, «очевидно, открыла бы новые пути для решения международной тематики, для показа человеческих судеб в глобальных процессах истории».

К сожалению, эта апологетика, сотворенная в точном соответствии со знаменитым советом Уинстона Черчилля: «Аргумент слаб, повысить голос», соединилась в книге еще и с вымышленной фактографией. Фильм не был отснят на девяносто процентов, как утверждал Р.П.Соболев, шесть роликов картины смонтированы не вчерне, а почти окончательно, пленка не выцвела, автору не было необходимости, как он пишет, «смотреть сохранившиеся части со сценарием в руках, поскольку они остались неозвученными», по той простой причине, что с 1958 года в Госфильмофонде хранилась полностью озвученная позитивная копия — единственная, которую мог увидеть Ромил Павлович, мир его праху!

Достаточно многословный миф — а это именно миф, и каждый, посмотревший ленту, легко убедится в верности такой трактовки написанного, — думается, не был личным изобретением Р.П.Соболева. Миф безусловно имел соавтора, имя которого — Юлия Ипполитовна Солнцева, жена Довженко, фактически «приватизировавшая» своего великого супруга после его смерти и получившая монопольное право как на его творчество, так и на комментарии к нему. Ни одна книга, тем более монография о режиссере, в 1980 году не могла выйти в свет без того, чтобы каждое слово в ней не было одобрено Юлией Ипполитовной, не поддержано ее личным и весьма «самодержавным» мнением. Не восхваляю и не осуждаю это — просто констатирую.

Казалось бы, сам Бог велел незамедлительно после публикации соболевского труда восстановить справедливость и показать если не зрителям, то хотя бы кинематографистам неизвестный им фильм. Но когда сотрудники Госфильмофонда и я в их числе осторожно выяснили мнение Ю.И.Солнцевой, то наткнулись на такое яростное «нет» и «никогда», от которого нам стало не по себе. Через много лет, прочитав в рабочей тетради Григория Михайловича Козинцева слова о страхе, руководившем им в обращении с Солнцевой, я восстановил в памяти разговор с Юлией Ипполитовной и понял, что то же чувство преследовало и меня вместе с моими коллегами. Во всяком случае, мы не сразу от него отделались, вплотную подойдя к восстановлению «Америки», но, решившись, стояли на своем до конца. Да и не имеет права уважающий себя архивист скрывать истину и даже во имя самых благородных целей популяризировать

кинематографические мифы. Слова Михаила Михайловича Зощенко, что «писатель с перепуганной душой — это потеря квалификации», имеют прямое отношение и к представителям нашей профессии.

Забегая вперед, скажу, что работу по восстановлению картины одобрили далеко не все, и мы выслушали ряд традиционных доводов о ненужности ворошения прошлого, вреде архивной пыли для чистых легких идеологических праведников и, естественно, о тени, якобы брошенной нами на светлое имя Александра Петровича. Согласиться с этим было невозможно, оспаривать бессмысленно, тем более что имя Александра Петровича ни в коей мере не потревожено, напротив, обрело дополнительное драматическое звучание. В любом случае мы не сожалеем о сделанном.

Разумеется, Госфильмофонд не был первооткрывателем. Мировая практика накопила достаточный опыт в деле восстановления фильмов, и он был тщательно нами изучен. Лента представила ряд возможностей, но бóльшую часть их по трезвому размышлению мы отвергли. Например, предлагалось заменить неснятые куски документальным материалом из картин типа «Советская Украина», «Советская Армения», «Страна родная» (еще один фильм об Армении с дикторским текстом Довженко) и на его фоне дать фрагменты литературного сценария. Конечно, на такое вторжение в ткань оригинала мы согласиться не могли, поскольку не ощущали себя вправе на подобное сотрудничество с автором. Режиссер Виталий Манский хотел сделать публицистическую ленту о периоде «холодной войны» с использованием «Америки» в качестве формообразующего центра. При всей неожиданности подобного предложения, оно имеет полное право на реализацию, но только в будущем, после того как зрители увидят пусть неполный, однако оригинальный вариант фильма. Был еще опыт «Пассажирки» поляка Анджея Мунка, погибшего во время работы и успевшего, подобно Довженко, снять только половину картины. Но эта половина — война, Освенцим — вполне самостоятельное произведение, что и дало возможность Витольду Лесевичу завершить ленту, где, в отличие от замысла Мунка, не пересекались прошлое и настоящее, существовало только прошлое, но в контексте фильма оно обладало самодостаточностью. Подобного в «Америке», к сожалению, не было.

Честно признаюсь, что сотрудники Госфильмофонда, исходя из своих профессиональных привязанностей, поначалу настаивали на чисто архивном восстановлении с минимальным комментарием, вводящим в курс дела в начале картины, и с пояснительными титрами между эпизодами, раскрывающими содержание неснятых сцен. Подобное предложение определенное время держалось в качестве основополагающего, однако в конце концов было отвергнуто киноконцерном «Мосфильм», нашим партнером в работе. Естественно, студия надеялась на возможно большую аудиторию, а архивное восстановление, сориентированное на весьма узкий круг любителей кино, дать ее не могло.

В конце концов получилось то, что получилось. Ближе всего «завершенная» лента оказалась к известной работе «Би-Би-Си», представившей зрителям сохранившиеся фрагменты незаконченного фильма Джозефа фон Штернберга «Я, Клавдий» с Чарлзом Лаутоном в заглавной роли. Картина называлась «Эпос, которого никогда не было» и была прокомментирована еще одним знаменитым актером — Дирком Богардом. Фрагментов, кстати, осталось немного, поэтому ленту искусственно растянули и в результате немного подзабыли и о Штернберге, и о Лаутоне.

На нас, к счастью, такого греха нет. Александр Петрович Довженко — главный автор фильма, по праву принадлежащего ему.

В январе 1996 года «Америку» показали в зале московского Киноцентра для членов киноклубов и нескольких критиков. Особого интереса она не вызвала. Успех пришел месяц спустя, когда картину увидели зрители Берлинского кинофестиваля, где состоялась ее мировая премьера. Два аншлага и один на три четверти заполненный зал порадовали генерального директора Госфильмофонда Владимира Сергеевича Малышева и меня, представлявших ленту. После каждого просмотра проходили дискуссии со зрителями, причем больше всего зрителей интересовал один вопрос: «Почему фильм, полностью вписывавшийся в контекст «холодной войны», был запрещен в 1951 году и лег незавершенным на архивную полку?» Отвечая на него, я говорил, что, как мне думается, мы никогда не узнаем этого.

Невозможно с помощью логики объяснить нелогичные процессы, происходившие в Советском Союзе в начале 50-х, и поэтому любое предположение будет гипотетическим, следовательно, верным и неверным одновременно. Может быть (на подобном настаивали наши немецкие коллеги), власти увидели в «Америке» нежелательные аллюзии с отечественными порядками; может быть, решили, что картин, обличающих поджигателей войны, и без того слишком много; может быть, получили указание поменьше вспоминать о заокеанском враге; а может быть, за запретом вообще ничего не стояло, кроме каприза. Меня же более всего поражает не сам факт запрета, а форма, в какой он был сделан: выключенный свет в павильоне во время съемок и сообщение о прекращении работы без объяснения конкретных причин. Мне раньше казалось, что это было заключительной точкой в деле работы над фильмом, но Татьяна Тимофеевна Деревянко, заведующая Национальным киномузеем в Киеве, рассказала в Берлине, что Юлия Ипполитовна Солнцева как-то показала ей телеграмму, где даже не директор «Мосфильма», а студийный бухгалтер предложил режиссеру прийти для окончательного расчета по фильму «Прощай, Америка!».

Услышав это, я подумал: история отечественного кино наполнена сложнейшими взаимоотношениями между художниками и властью, и когда она будет написана, мы узнаем о разных вариантах этого противостояния. Как правило, режиссерам позволялось выслушать мнение и если не оправдаться, то хотя бы покаяться. Сергей Эйзенштейн, к примеру, сумел из факта запрещения своего «Бежина луга» сделать грандиозный спектакль: вылил на себя, подобно клоуну, ушат черной краски и тем оставил в дураках ретивых хулителей. Но Довженко не разрешили сделать даже этого. Великому человеку указали его место, отстранив от должности, словно мелкого клерка, и подсунули на прощание не партийное постановление и не разгромную статью в прессе, а бухгалтерскую бумажку с небольшой суммой денег в качестве выходного пособия.

Теперь картина «Прощай, Америка!» вернулась в историю кино и, хочется надеяться, займет там свою нишу. Она начинает жить самостоятельной жизнью, и нам ничего не остается, как наблюдать за этим со стороны.

Между прочим подавляющее большинство наших коллег-кинематографистов как в России, так и в других странах мира вообще ничего не знали о последней картине Александра Петровича и о том, что она сохранилась в коллекции Госфильмофонда. Тем бóльшим было наше удовольствие.

ВЛАДИМИР МАЛЫШЕВ:

«ГОСФИЛЬМОФОНД ДОЛЖЕН СТАТЬ ГЕНЕРАТОРОМ СОБСТВЕННЫХ ИДЕЙ»

«Искусство кино». Владимир Сергеевич! Когда вы узнали о том, что в коллекции Госфильмофонда России, руководителем которого вы являетесь, хранятся киноматериалы последней картины Александра Довженко «Прощай, Америка!»?

Владимир Малышев. Честно признаюсь, достаточно поздно. Хотя я, заканчивая экономический факультет ВГИКа, сдавал экзамен по истории советского кино, имя Довженко ассоциировалось у меня с такими фильмами, как «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Аэроград», «Щорс». Педагоги наши, помнится, никогда не упоминали о ленте «Прощай, Америка!». Возглавив в 1990 году Госфильмофонд и постепенно входя в курс дела, я узнавал от моих коллег о многих малоизвестных и совсем неизвестных кинораритетах, лежащих на полках хранилищ. И среди них — последняя работа Довженко.

«ИК». Как возникла идея восстановления картины?

В.Малышев. Это довольно любопытная история. Госфильмофонд является членом Международной федерации киноархивов (ФИАФ), которая весьма активно готовилась отметить столетний юбилей кино. Сотрудники синематек считали его своим профессиональным праздником, поскольку в первую очередь благодаря их усилиям удалось спасти и сохранить тысячи и тысячи фильмов. В связи с юбилеем Европейское сообщество приняло специальную архивную программу «Люмьер», выделив под нее значительные средства. Предполагалось, что и Госфильмофонд получит доступ к программе, тем более что без нашей помощи некоторые виды работ, в том числе связанные с восстановлением старых лент, не могли быть осуществлены. К сожалению, дело завершилось исключением из «Люмьера» стран, не входящих в сообщество, в том числе России, и мы потеряли возможность рассчитывать даже на частичное финансирование.

Вряд ли такой шаг можно назвать дружественным. Мы постоянно слышим об общем европейском культурном пространстве, но на практике разделение нашего континента на отдельные группы государств является печальной повседневностью как прошлого, так и нынешнего

времени. Естественно, в нас взыграли «патриотическое чувство» и желание доказать собственные возможности в таком сложном деле, как восстановление картин. А эффективнее всего подобное доказывается на материале сенсационном. Ничего более сенсационного, чем незаконченный фильм одного из величайших мастеров мирового кино, представить нельзя. И хотя параллельно с «Америкой» Госфильмофонд восстановил «С.В.Д.» Григория Козинцева и Леонида Трауберга и еще шестнадцать дореволюционных российских лент, все же картина Довженко стала главной из тех работ, которыми мы отметили столетие кино.

«ИК». Вы выполнили всю работу самостоятельно?

В.Малышев. Нет. От Госфильмофонда исходили замысел и научная проработка проекта. Кроме того, наша лаборатория выполнила основную часть работы по весьма сложной реставрации и печати необходимых киноматериалов. Роскомкино поддержал восстановление финансово. А киноконцерн «Мосфильм» довел его до конца, создав фильм, возможный для показа как в кинозалах, так и по телевидению.

«ИК». Вы лично довольны результатом?

В.Малышев. Самим фактом восстановления безусловно доволен. Что касается его конкретного воплощения — здесь есть некоторые спорные моменты, которых не хотелось бы касаться, поскольку я и мои коллеги по Госфильмофонду не считаем этичным вторгаться в киноведческую область. Если мы что-то не сумели доказать в процессе работы, значит, должны взять ответственность и на себя.

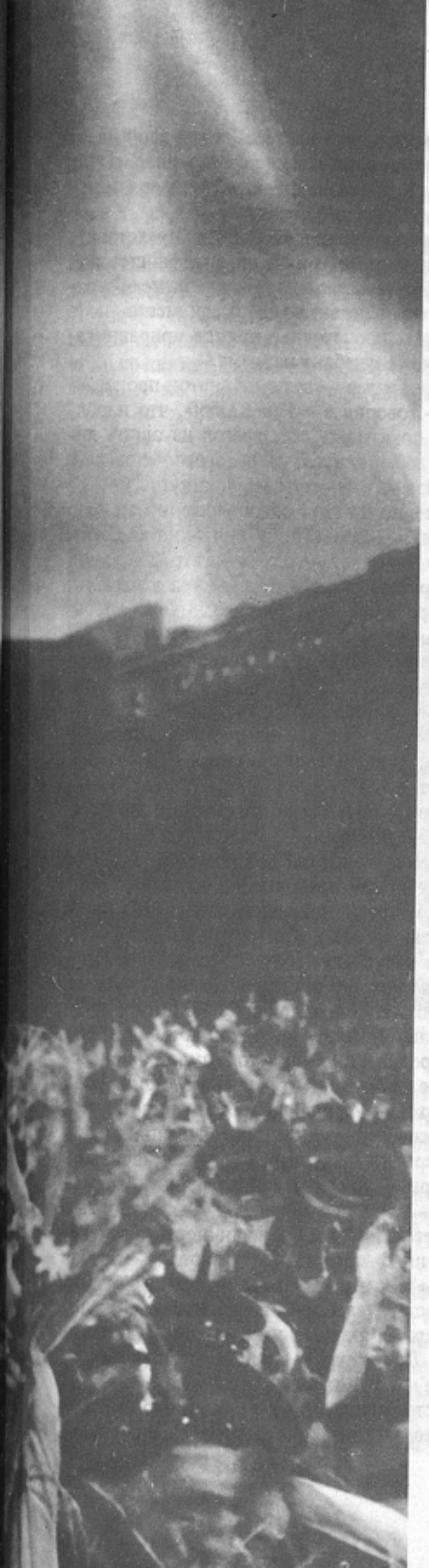
Но более всего я доволен другим. Госфильмофонд, как любой архив мира, учреждение консервативное (и в этом, кстати, его сила), призванное заниматься традиционной (рутинной, как любит говорить Владимир Юрьевич Дмитриев) деятельностью. Однако с первых дней своей работы здесь я осознал, что нашему замечательному коллективу под силу и то, что выходит за пределы привычного представления о его статусе. Он способен стать генератором собственных идей, а не только предоставлять материал для воплощения идей чужих, пусть и самых достойных. В этом плане работа над «Америкой», сориентированная не только на внутреннее архивное потребление, но и на выход в мир, была для нас существенна и принципиальна. Преодолев какой-то внутренний барьер, относительную неуверенность в собственных силах, мы готовы теперь к равноправному участию в чрезвычайно важных и интересных кинематографических и телевизионных проектах.

Теперь, надеюсь, положен конец отношению к Госфильмофонду, как к учреждению второстепенному, некоему складу отснятой пленки, призванному обслуживать сильных мира сего. Мы за самое тесное сотрудничество с кинематографистами всего мира и прежде всего России, но без иронической усмешки и указующего перста. Госфильмофонд слишком долго и трудно шел к своей самостоятельности, к тому, чтобы указом Президента России быть включенным в Государственный свод особо ценных объектов культуры народов Российской Федерации. Мы никогда не поступимся завоеванным, тем более что можем очень многое предложить нашим коллегам.

К слову, меня очень радует, что добрыми друзьями Госфильмофонда являются большие таланты нового поколения российской режиссуры: Алексей Балабанов, Иван Дыховичный, Олег Ковалов, Сергей Сельянов и многие другие. И если мы станем для них тем, чем была, например, для мастеров «новой волны» Французская синематека, возглавляемая Анри Ланглуа, мы будем счастливы.

М. ТУРОВСКАЯ

ФИЛЬМЫ «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ»



Предметом моего анализа в данном случае будут не фильмы сами по себе, а отношения между фильмом и меняющимся социально-политическим контекстом.

Я исхожу из предположения, что никакой — самый объективный — метод не обеспечивает исчерпывающего описания фильма, поскольку даже самый примитивный фильм является многослойной структурой, содержащей разные уровни латентной информации, обнаруживающей себя лишь во взаимодействии с социально-политическим и психологическим контекстом.

Может быть, это подход недостаточно искусствоведческий, но объектом моего интереса всегда было скорее «запечатленное время» (выражение А.Тарковского), чем медиум кино. Мое поколение пережило на своем веку такие катаклизмы, прожило столько разных жизней, что главным достоянием надо считать опыт. Опыт скорее всего отрицательный, если верить, что «мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв». Тем более от него нельзя отказываться.

Из опыта я знаю, что как бы тенденциозен — или, напротив, бесстрастен — ни был автор фильма, он запечатлевает гораздо больше аспектов времени, чем думает и знает сам, начиная от уровня техники, которой он пользуется, и кончая идеологическими мифами, которые он отражает.

В советском госмонополистическом кино между «заказом» — в буквальном смысле — и интенциями художника отношения столь сложны, что они требуют для своего изучения специальной программы, а не поспешного «списка благодеяний» и наоборот.

Я выбрала для анализа группу «антиамериканских» фильмов, относящихся к позднесталинскому — послевоенному, или «ждановскому», — периоду нашей культуры, как раз потому, что это худшее — самое ложное, самое фальшивое, — что в ней было, когда художники едва ли могли отговариваться «непониманием» или апеллировать к своей «вере». Это «Русский вопрос» (1948) и «Секретная миссия» (1950) М.Ромма, «Встреча на Эльбе» (1949) Г.Александрова, «Заговор обреченных» (1950) М.Калатозова, «Серебристая пыль» (1953) А.Роома.

Фильмов не много, но надо помнить, что это были годы «малокартинья» (1949-й — 18, 1950-й — 13, минимум пал на 1951 год — 9 картин), так что удельный вес их в репертуаре был заметен. Они появились на фоне острого идеологического кризиса. И хотя фильмы не схожи между собой по режиссерскому приему, по «визуальной стратегии»,

но эти различия осуществляют себя на фоне единой идеологически эстетической нормативной системы, сложенной временем.

Надо вспомнить, что самосознание, проснувшееся было в войну, очень скоро столкнулось с новой всепроникающей дискриминацией (пункты в анкете: «были ли в плену?», «...на оккупированной территории?» и т.д.); однако объявленный идеологический террор обратился непосредственно на культуру. Даже номинальное — антифашистское — «морально-политическое единство» было нарушено, и в среде интеллигенции как минимум произошел раскол.

К тому же война и физически нарушила экологию культуры, в 30-е годы еще достаточно многосоставной. Уходили из жизни носители старой образованности, гибли в печках-«буржуйках» уцелевшие в революцию библиотеки и мебель, исчезали из обихода предметы быта — истощался материальный слой культуры.

С другой стороны, именно в послевоенное время конституировалась и приобрела окончательный вид эстетическая система сталинского «ампира». Стиль богатства державы-победительницы становился эстетической нормой. Это было явление именно стиля, а не жизни, где существовали карточки, «коммерческие» магазины, почти тотальный дефицит. Впрочем, и в повседневном быту появилось — вместе со словом «трофейный» («трофейные» фильмы, «трофейные» часы и ночные рубашки) — представление о другой, «красивой», «заграничной» жизни. Оно тоже было больше представлением, нежели бытовым фактом, но представление это бытовало.

Кинематограф как госмонополистическая отрасль культуры должен был откликнуться — и откликался — на стиль советской империи. Существенную часть продукции составил костюмный, историко-биографический фильм о национальном гении — жанр, заимствованный у нацизма и в высшей степени нормативный. Хотя картины о «холодной войне» в темплане предлагали как бы остросовременный, публицистический контрапункт картинам историческим, на самом деле они представляли ту же костюмную, обстановочную часть репертуара. Между газетной, агитационной остротой задачи и индивидуальным почерком режиссера (а эти фильмы ставили мастера) лежал слой идеологически эстетических стереотипов, очень точно датированных последней «пятилеткой» сталинского правления.

Агитзадачей фильмов было представить вчерашнего союзника по антифашистской борьбе в качестве врага. Те или иные обстоятельства действительно имели место, но в фильмах происходило прямое приравнивание, даже «учеба» у нацизма.

Еще Гитлер — великий знаток пропаганды — говорил в «Mein Kampf», что народу надо показывать всех врагов на одной линии, дабы не испугать рядового человека и не вызвать у него чувство покинутости.

Именно на этой рядоположенности всей цепочки «врагов», приравнивании их друг к другу, а вместе к абсолюту зла строилась единообразная сюжетная структура этих лент. Превращение недавних союзников в «образ врага» осуществлялось сюжетно через тайную связь американцев (естественно, классово чуждых: генералов, сенаторов, бизнесменов, дипломатов) с нацистами, будь то «секретная миссия» переговоров о сепаратном мире, похищение патентов или изготовление химического оружия.

Отождествление американцев с нацистами — единственная «тайна» всего пакета фильмов «холодной войны», а в «Заговоре обреченных» восточноевропейские социал-демократы приравниваются уже, как к абсолютному злу, к американцам.

Но поскольку дело идет все же о доктрине классовой и поскольку рядовой человек не должен ощущать себя покинутым, то «отрицательным» американцам обязательно противостоял «простой» американец: если не коммунист, то сочувствующий. Если «плохой» американец (немец, иностранец, классово чуждый, другой) был индивидуализирован хотя бы в рамках функции («образ»), то единственная функция «простого» американца (негра, чеха) — верить в Советский Союз. Он не личность, а делегированный представитель народа («голубая роль»). Если в «Заговоре обреченных» таких представителей несколько, то какие бы популярные актеры их ни играли (Кадочников, Дружников), роли оставались одинаково голубыми.

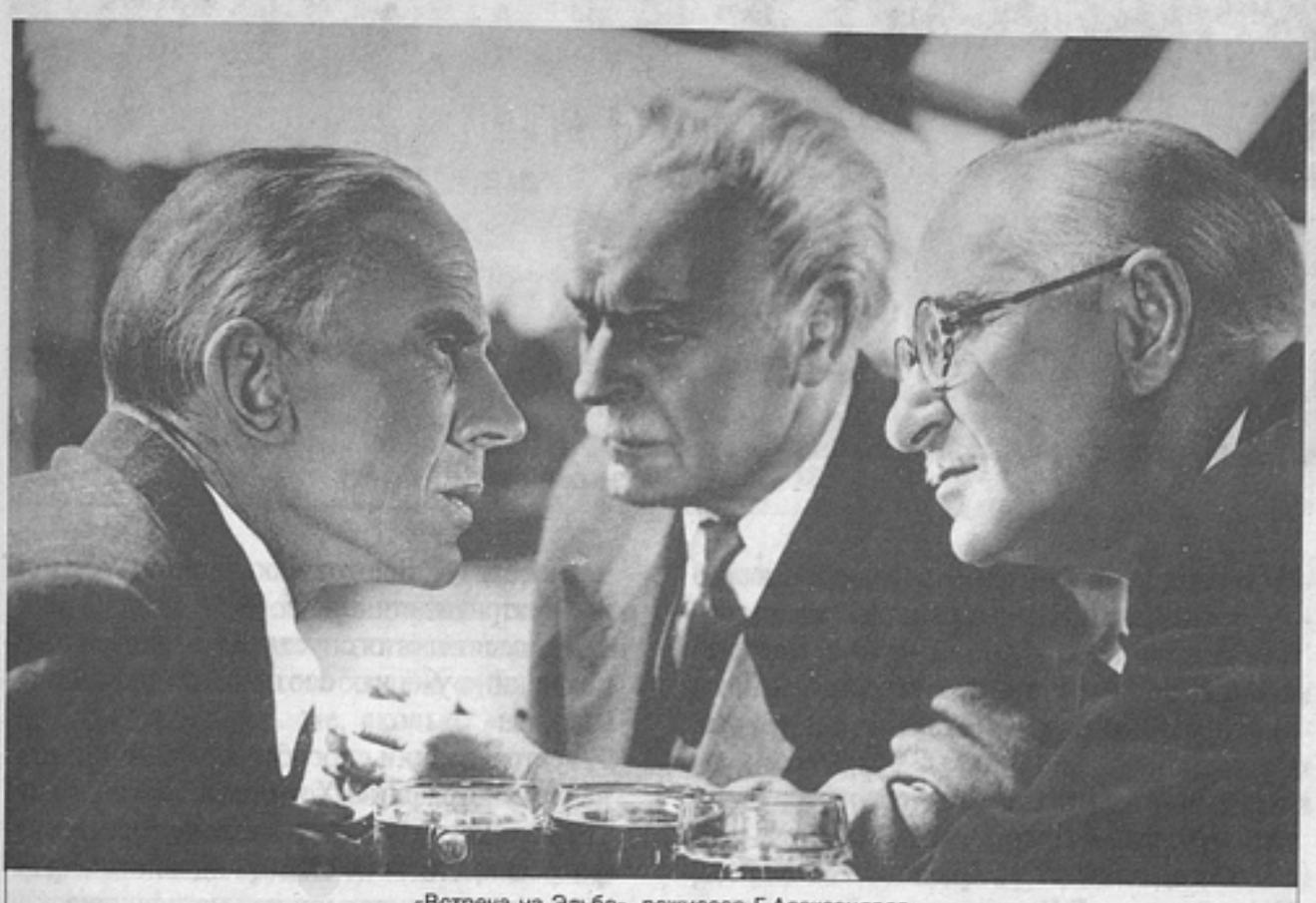
Естественно, что в этой типологической соцреалистической структуре «врагом наро-

да» оказывался практически каждый, кто «не наш», и наоборот. В функции «вредителя» мог выступить сенатор и американский посол в восточноевропейской стране, не говоря о генералах. И только на периферии действия появлялся какой-нибудь представитель ЦРУ, профессиональный разведчик. Поэтому жанровая структура этих лент очень ослаблена: шпионская интрига не столько движет, сколько аранжирует сюжет. Поэтому же шпионские роли авторы так

времена, времена расшатывания идеологических скреп.

Парадоксальным образом зрелищный потенциал этих «криминальных» фильмов исчисляется не столько из жанра, сколько из их актерского состава и обстановочности. Картины крупных режиссеров были «актерскими» по преимуществу.

Актерская доминанта не случайна в развитой сталинской киноэстетике: актеры были фаворитами эпохи.



«Встреча на Эльбе», режиссер Г.Александров

охотно отводили женщинам — это позволяло оживить действие неожиданными поворотами, эффектными туалетами, а иногда обеспечить ролью жену режиссера. Даже «Секретная миссия», где разведчик единственный раз выступает с Советской стороны, структурно почти не отклонилась от типологии «антиамериканского» фильма. Мало что изменив в группе фильмов «холодной войны», «Секретная миссия», однако, в зародыше уже содержала в себе ситуации и приемы единственного настоящего советского шпионского боевика — телевизионного сериала «Семнадцать мгновений весны», но который мог быть снят уже в другие

Во-первых, эпоха вообще предпочитала идею высокого исполнительства образу художника-демиурга (Эйзенштейн мог быть терпим лишь в рамках реализации сталинского духовного заказа). Во-вторых, актеры были в точном смысле *лицом* времени.

Перелицовка истории, ее мифологизация была осуществлена в кинематографе 30-х не только и не столько на сюжетном или режиссерском, сколько на физиогномическом уровне. Менялось не только руководство в партии, но и типология лиц на экране. К памятным политическим процессам 30-х годов любое украшенное бородкой, пенсне или даже просто интеллигентное (каким типажно

«Встреча на Эльбе»

было поколение первых революционеров) лицо на экране стало визуальным знаком неблагонадежности — лицом «врага». Революции надлежало иметь пролетарское лицо, и оно было найдено — Максим Б.Чиркова. Социальные приоритеты современности также принадлежали физическому труду, и кинематограф селекционировал рабоче-крестьянский типаж (Н.Крючков, Б.Андреев, П.Алейников, Б.Чирков, в крайнем случае Н.Боголюбов).

Война кое-что изменила и в этом пункте.

Но для фильмов, хотя бы и *анти*американских, понадобились другие, интеллигентные лица: их пришлось занимать у театра. Вокруг этих картин сложилась совсем другая актерская «труппа». Надо при этом помнить, что при популярности кино театр котировался выше по шкале ценностей. Парадоксальным образом, лучшие актеры были приглашены в кино на роли «худших» — врагов. Театральные актеры (среди них выученики «условного» театра — Р.Плятт, Э.Гарин, М.Штраух, А.Вертинский, наконец) принесли с собою еще не окончательно растворившуюся в «системе Станиславского» традицию «отношения к образу». Все это способствовало заметной театрализации лент.

Два десятилетия спустя она вернется в мировое кино уже как осознанный прием очуждения.

Театрализации способствовали и принципы «сценографии». Хотя действие антиамериканских картин было современно, географическая, чтобы не сказать идеологическая, граница двух миров носила метафизический характер. Обратимость пространства и времени на экране позволяла превратить репортажные по смыслу фильмы в «костюмные» и «обстановочные» подобия исторических лент: пространственная дистанция замещала временну́ю. Независимо от надобности, эти ленты снимались в интерьерах дворцов, покоев (даже если это квартира коммунистки Ганны Лихты), вилл, в антураже дипломатических и светских приемов, вечерних туалетов, не имевших никакого соответствия в бытовом опыте зрителя.

Генетически это отчасти восходило к коммуникативной формуле театра 20-х: «А между тем буржуазия разлагалась». Но гораздо больше вся эта театральность отвечала ста-

«Секретная миссия», режиссер М.Ромм

новящемуся стилю позднесталинской империи, одевая классовые постулаты социалистического реализма в соответствии с духом времени. Это были не столько публицистические, криминальные, сколько «псевдозаграничные» ленты.

Казалось бы, все это вместе создало самые далекие от действительности, самые бутафорские конструкты советского кино. Именно так относилась к ним интеллигенция, отпавшая от официоза. Можно говорить даже о послевоенном разделении трех «вкусов»: официозного, экспертного и массового.

Новый социально-политический контекст, в котором многое тайное становится явным и доктрина конфронтации с «капиталистическим окружением» меняется на сотрудничество, снимает поле идеологического напряжения между зрителем и фильмом и позволяет — за условностью их формы — разглядеть латентную информацию, которую они содержат, оценить их отношение с реальностью своего времени по другой шкале. Именно коэффициент фальсификации — идеологической и эстетической — делает фильмы «холодной войны» достоверным автопортретом советского общества «ждановской» поры.

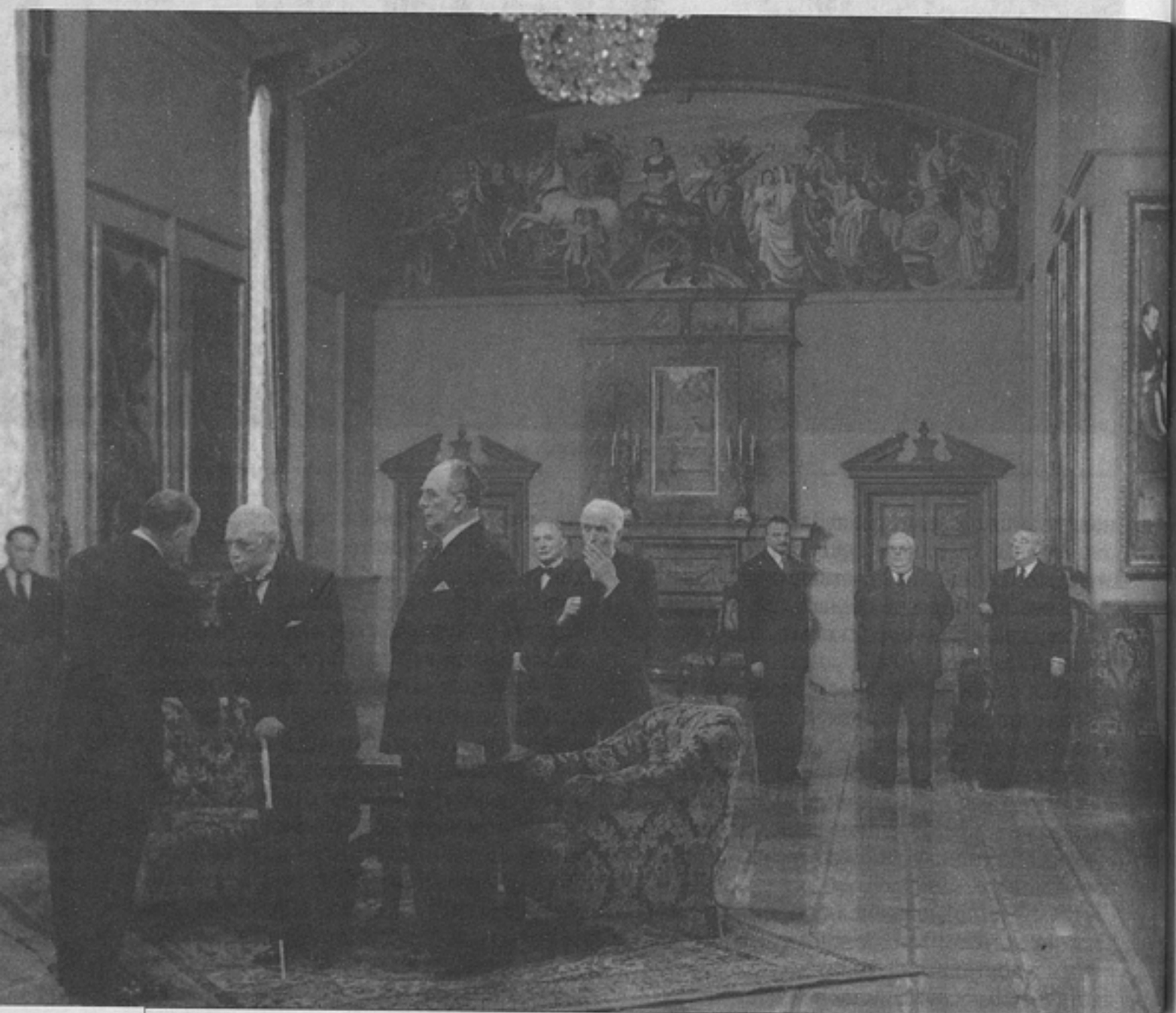
Фрейдистский анализ кино естественным образом, оперирует сексуальными символами. Между тем в рассматриваемых картинах мы имеем дело с проявлением своего рода социал-фрейдизма.

Феномен социал-фрейдизма свойствен искусству тоталитарного типа в целом. Каким бы непогрешимым ни считало себя утопическое сознание, в нем работают мощные механизмы вытеснения и замещения.

Сейчас едва ли надо доказывать, что объявленная отмена религии была компенсирована сакрализацией самой действительности и созданием культовых форм, гораздо более универсальных и всепроникающих, нежели религиозные. Сакрализация коснулась всех форм общественной жизни, а апофеозом ее стало кино («Триумф воли» Л.Рифеншталь, вся «сталиниана» от документальной «Колыбельной» с восходящей спиралью ее монтажа до монументальных «икон» Чиаурели). Это самый очевидный хрестоматийный случай, но на самом деле

вытеснению и замещению подлежали целые идеологические структуры: как и культурный слой, слой морали, общечеловеческих ценностей истощается лишь постепенно. Видимый парадокс 30-х — трудовая и личная честность членов аморального общества — не только и не столько результат всеобщей веры в Сталина, сколько этого еще не до конца истощившегося морального и культурного слоя. Порыв антифашистского сопротивления как раз и был его практическим выражением. Тоталитарные режимы эксплуатируют эти человеческие запасы так же, как запасы недр. Поэтому слишком явные нарушения «табу» вытесняются из национального сознания и приписываются «врагу».

Можно привести хрестоматийный пример: английские концлагеря в нацистском антианглийском фильме «Дядюшка Крюгер» или дискриминация немцев в антипольском «Возвращении домой». Это лишь отчасти пропагандистский прием в духе гитлеровского: «Солги только побольше, и что-нибудь от твоей лжи да останется», в значительной же степени социал-фрейдист-



«Секретная миссия»

«Русский вопрос», режиссер М.Ромм

ское вытеснение вины в национальное бессознание. Оно создает тот зеркальный эффект, на котором построены фильмы «холодной войны»: генетический код системы воспроизводит собственные структуры на материале «образа врага».

«Встреча на Эльбе» творца «советского Голливуда» Г.Александрова, где дистиллированный стиль соцреализма еще испытывает давление реалий, как и немецкий первенец «Убийцы среди нас», тем не менее передает одну особенность момента: появление нового, военного поколения, сформировавшегося на фронте, в условиях относительной самостоятельности. Театральный актер В.Давыдов при всей идеализации воспроизвел тип интеллигентного фронтового лейтенанта достаточно точно. Наступающий послевоенный террор в значительной степени и был превентивным по отношению к «поколению победителей». (Едва ли надо упоминать знаменитый сталинский приказ № 260 — за спиной боевого офицера всегда стояли если не «заградотряды», то СМЕРШ.)

Сюжетный комплекс, сочиненный брать-

«Русский вопрос»

ями Тур и Л.Шейниным (верным помощником Вышинского) про такого же лейтенанта — «простого» американца, по наивности и верности союзническому долгу задержавшего собственную разведчицу из ЦРУ, — мог вполне быть отечественным анекдотом, дидактически перенесенным в стан врага. Во всяком случае, уровень зависимости боевого офицера от собственных спецслужб без всякого сомнения зеркально отражает отношения в Советской Армии, оказавшейся за границей, а не в американской (конкретный пример — судьба Льва Копелева).

Если во «Встрече на Эльбе» это лишь фрагмент структуры, то «Заговор обреченных» Н.Вирты и М.Калатозова как целое демонстрировал механику той серии государственных переворотов, от коалиционных социалистических правительств в послевоенной Восточной Европе к партийной и единоличной диктатуре, которую на нашей памяти осуществлял Сталин.

По своему месту в советском кино «Заговор обреченных» наследует «Великому гражданину» (1938 — 1939) Ф.Эрмлера: там была цель «фундировать» внутренние процессы 30-х годов, здесь — такие же процессы в странах Восточной Европы («сателлитах», как их называли на Западе).

Как и картина Эрмлера, это был фильм, талантливо построенный большим режиссером, на глубинно масштабном и сложном внутрикадровом монтаже, с первоклассным актерским составом.

Если нужно доказательство, что убийство Кирова было подготовленной провокацией, то существование «Великого гражданина» (подобно гамлетовской «мышеловке») его дает: это огромная киноговорка по Фрейду.

«Заговор обреченных» нечто большее. В нем достаточно подробно и достоверно показана трансплантация внутреннего, уже обработанного практикой механизма заговора, перенесенного в европейскую страну: организация голода, подстрекательство, раскулачивание зажиточного крестьянина, обвинение оппозиционных партий в заговоре, разгон парламента, установление диктатуры, клятва Сталину, а в перспективе — суд над Сланским, казнь Имре Надя и прочее.

Понадобилось более тридцати лет, чтобы преимущества плана Маршалла, успешно торпедированного не только в фильме, но и в жизни, стали очевидны. Восточная Европа вернулась на круги своя, и то, что казалось самой «прогрессивной интеллигенции» глупым театрализованным фарсом в духе соцреализма, оказалось зеркально достоверной моделью.

Ведь главной сенсацией «Заговора обреченных» для современников было появление на экране эмигранта Вертинского, и публика ходила на актеров, костюмы, интерьеры, не улавливая ни степени грозной достоверности, ни социал-фрейдистского комплекса родного кино.

Нынче фильм мог бы послужить в качестве модели не только киноведам, но и историкам.

Даже такой выморочный последыш «холодной войны», как «Серебристая пыль» А.Роома с «развесистой клюквой» американской натуры, снятой в Ялте, тем не менее несет в себе существенную информацию о времени.

Когда-то, просматривая для «Обыкновенного фашизма» нацистские фильмы, мы с Ю.Ханютиным приняли рабочий термин: если это и не документы времени, то документы эмоций времени.

Именно таким «документом эмоций» может служить «Серебристая пыль». То, что мы знаем теперь об отношениях в верхних эшелонах власти, грубее и страшнее вымышленных свар «акул капитализма». Но атмосфера взаимной подозрительности, хамства, цинизма, страха, сообщничества и разобщенности, окрасившая последние годы сталинизма и полностью вытесненная из отечественной «темы», могла реализоваться лишь в конструкции «образа врага». Возможность говорить без обиняков об опытах на человеке, провоцировать беспорядки и аресты, шантажировать друг друга была реальным следствием тоталитарных режимов, истощением культурного и морального пласта, природных ресурсов человека.

Едва ли авторы фильма сознательно вытесняли собственный «моральный климат» в вымышленную Америку. Скорее всего — старались выполнить социальный заказ, но вытесненное возвращалось в «образе врага».

Впрочем, отношения художника и режима в тоталитарную эпоху — отдельная тема для большой и серьезной работы. Она коснулась бы фундаментальных свойств человека.

ЕЩЕ РАЗ О «ДЕЛЕ ХАНЖОНКОВА»

ОЛЕГ ИБРАГИМОВ

В журнале «Искусство кино» № 1 за 1995 год помещена статья Евгении Гайдай «Соучастник», посвященная Александру Ханжонкову. Считаю полезным сделать некоторые существенные уточнения, связанные с арестом Ханжонкова в 1926 году.

Работая в архиве ФСБ и РЦХИДНИ (бывший Центральный партийный архив), я нашел документы, касающиеся «дела кино». В апреле 1926 года органами ОГПУ были арестованы не только работники Пролеткино, но и Госкино (1-й и 3-й госкинофабрик), всего около 50 человек. Вместе с Ханжонковым за решетку попали актер и режиссер Владимир Гардин, режиссер и художник Борис Михин — постановщик первых советских приключенческих фильмов, кинооператор Петр Новицкий — основатель советской школы кинодокументалистики, директор и художественный руководитель 3-й госкинофабрики Михаил Кресин, директор 1-й госкинофабрики, участник гражданской войны Михаил Капчинский, его заместитель бывший комиссар 1-й Конной Яков Блиох, председатель Пролеткино герой гражданской войны в Сибири Иван Бурсак, кинорежиссер и актер, член партии с 1904 года Дмитрий Басалыго, директор Госкино Стефан Бала-Добров и многие другие.

Вот какие обвинения были предъявлены Ханжонкову, тогда заведующему производством Пролеткино, и его непосредственному начальнику Ивану Бурсаку: «Началась погоня за именами, заключались договора со многими крупными артистами. Замышлялись грандиозные постановки, приглашались специалисты из-за границы. В широких размерах использовалась реклама... Главным помощником в качестве заведующего производством Бурсак пригласил специалиста Ханжонкова, которому передал всю практическую работу. Размах работы начал принимать какой-то оригинальный американский способ. Для съемок картины «Мабул» экспедиция выехала в Ленинград под руководством самого Ханжонкова. Когда Ханжонков увидел, что руководит постановкой молодой неопытный режиссер, он взял постановку на себя, что заведующий производством не имел права делать...»[1]

Вопреки утверждению Евгении Гайдай, только малая часть арестованных работала в дореволюционной кинематографии. Большинство из них, в том числе и мой прадед — директор 1-й госкинофабрики и кинорежиссер Михаил Капчинский, пришли в кино уже после революции и гражданской войны.

Евгения Гайдай указывает в своей статье, что Ханжонков за недоказанностью обвинений был освобожден. В действительности по приговору Московского губернского суда от 22 апреля 1927 года под председательством заведующего уголовным судебным отделением Р.В.Эрлиха Ханжонков был приговорен к шести месяцам лишения свободы[2], но был амнистирован Президиумом ВЦИК вместе с другими подсудимыми.

«Кинематографическое дело» 1926 — 1927 годов гораздо сложнее, чем просто хозяйственное[3].

---

[1] РЦХИДНИ, ф. 589, оп. 3, д. 12763, л. 76.

[2] Там же, л. 72.

[3] Причины и обстоятельства дела подробно рассмотрены в моей статье «Компромат на Луначарского» («Вечерняя Москва», 1996, 5 февраля).

Эд. Надточию

Жить в эпоху свершений, имея
возвышенный нрав, к сожалению,
трудно. Красавице платье задрав,
видишь то, что искал, а не новые
дивные дивы. И не то чтобы здесь
Лобачевского твердо блюдут,
но раздвинутый мир должен где-то
сужаться, и тут – тут конец
перспективы.

Иосиф Бродский

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

«ЯЗЫК ПРОСТРАНСТВА, СЖАТОГО ДО ТОЧКИ», ИЛИ ЭСТЕТИКА СОЦИАЛЬНОЙ КЛАУСТРОФОБИИ

Не будет преувеличением сказать, что события всей русской литературы происходили на территории нескольких губерний и двух столиц. Точно так же верно, что огромная страна явилась впервые взору именно в сталинском кино, не отражавшем, но, собственно, творившем «бескрайние советские просторы». Травмой этих «просторов» всегда был Центр. Потому и одновременная центровка пространства (тем более в проекции на «творческую индивидуальность художника») была исключительно травматичной, и здесь нам только предстоит осознать всю парадоксальность и действительный драматизм странной внутрикультурной динамики, определившей характер спатиального измерения «одной шестой части суши».

Не в том дело, была ли пространственная модель сталинской культуры центростремительной или центробежной. Пространству в соцреализме всегда

Статья, публикуемая в сокращенном варианте, является главой из книги «Музей революции: советская культура сквозь сталинское кино», над которой автор в настоящее время работает.

задается характер направленности. Здесь, например, практически отсутствует пространственная статичность (классическое «степь да степь кругом»). Потому прежде всего, что в этом случае теряются представления об исходной и конечной точках, о «границах», теряется иерархичность пространства. Соцреалистическое пространство активно («даль зовущая»). Его иерархичность и центрированность связаны с комплексом гармонизации, присущим сталинской культуре в целом. Однако спатиальная модель культуры начинает двоиться: между интернациональной лексикой («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!») и «островной» практикой («социализм в одной стране»). Идет давление на Центр. Наступает коллапс, заметный в напряженности и экзальтации «высокого» соцреализма.

Центробежность, как и центростремительность предполагают движение. Эволюция же соцреализма такова, что движение становится все менее заметным, пока и вовсе не застывает в каноне. Это «застывание» приводит к тому, что напряжение между, условно говоря, Центром (Москвой) и традиционными периферическими топосами-мотивами «малой родины», «патриотизма родного завода» или «любимого коллектива», находящихся подчас весьма «далеко от Москвы», все более ослабевает. При очевидном давлении на Центр пространство «сворачивается». Среди прочих «равных среди равных» именно Центр оказался первым на спатиальной оси соцреализма (а это Москва, Кремль, всегда бодрствующий вождь, это — в полном соответствии с утопической спатиальной моделью — страна-остров, надежно защищенный, это Дворец Советов, сильно напоминающий Город солнца Кампанеллы с «Человеком-Солнце» на вершине). Автор соцреалистического текста мог бы повторить вслед за Ахматовой: «Мне ведомы начала и концы». Но одновременно оказывалось, что это, если воспользоваться мандельштамовским образом, «язык пространства, сжатого до точки».

Ситуация эта оказалась драматичной для советского кино, изначально далекого от статики и напряженно искавшего Центр собственной пространственной модели. Куда бы ни было вынесено действие соцреалистических фильмов, в нем, тем не менее, сохраняется движение «Центр — Периферия» или «Периферия — Центр». В роли Центра при этом может выступать «Большая земля» или просто Москва, а движение может идти в противоположных направлениях: либо, как в комедиях И.Пырьева, из Москвы в провинцию, либо, как у Г.Александрова, — из провинции в Москву. Но результат везде одинаков: пространство «замыкается», движение прекращается, спатиальная модель окаменевает. Дальше движения нет. На том и заканчиваются оба интересующих нас здесь феномена: феномен Пырьева — на «Кубанских казаках», феномен Александрова — на «Весне». Оба случая предельны и позволяют увидеть противоположные процессы в движении — от столь разных начал до столь схожего конца.

КОНЕЦ ПЕРСПЕКТИВЫ, ИЛИ УБЕГАЮЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО ИВАНА ПЫРЬЕВА

Иван Пырьев создал в сталинскую эпоху не фильмы, но — жанр[1]. Мало того, Пырьев создал свое пространство, но, будучи талантливым и страстным мифологом-сказочником, он создал и свою мифологию советского пространства. Эти пространственные модели проросли в пырьевских фильмах из удивительной социальной отзывчивости их автора, из его поистине безукоризненного культурного чутья, что почти всегда определялось словом «конъюнктурность» и что может показаться странным в контексте разговора о Пырьеве, фильмы которого в современном сознании являются едва ли не синонимом кича и грубой безвкусицы. Но и эта знаменитая пырьевская безвкусица и часто чудовищная ходульность его режиссерских решений, думается, также были результатом его культурной сверхчуткости. Пырьев, по всей видимости, действительно не обладая художественным вкусом, никогда не изменил органически присущему ему чувству времени. Раз доверившись этому чувству (выбор был сделан в 1936 году, когда он отказался от постановки «Мертвых душ» с участием М.Булгакова, Н.Акимова, Д.Шостаковича, Вс.Мейерхольда, Н.Охлопкова, Ю.Завад-

[1] Основные аспекты жанрового кода пырьевских фильмов проанализированы в статье М.Туровской «И.А.Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра». — «Киноведческие записки», 1988, № 1.

ского, К.Зубова и поставил «Партийный билет»), Пырьев сумел не только «превратить необходимость в свободу», по остроумному замечанию М.Туровской, но и оказаться одним из наиболее ярких выразителей менталитета сталинской эпохи. Он сумел спатиально оформить этот менталитет в кино.

Пространственное решение пырьевских картин легко узнаваемо — это органика безбрежных пространств.

Тяга к огромным открытым пространствам не просто «органика художественного ви́дения». Сами сюжеты пырьевских фильмов вырастают из удаленности или приближенности героев. В Центре здесь оказывается ось «Периферия — Центр» с настойчиво подчеркнутой позитивностью периферии и самодостаточностью целого пространства.

Уже в «Богатой невесте» мы найдем эти пространственные коды. Фильм начинается, как обычно у Пырьева, с песни в поле во время сельхозработ. Песня эта («Ой, вы кони, вы кони стальные — боевые друзья-трактора») — о самоотверженном труде, который украшает нашу землю.

«Наша земля» в пространственно-политическом измерении имеет название: это «Советская Страна». Именно это измерение определило «нестерпимую ходульность» и «фальшь» пырьевских решений почти всех психологических сцен в его фильмах. Пырьевская условность (фольклорность) и была антипсихологичной, его верность комедийному жанру произрастала именно из внеличного пространственного измерения реальности. Как только эта оптика была режиссером преодолена, «жестокий талант» Пырьева «разлился» в психологизме экранизаций Достоевского.

Вернемся, однако, к «Богатой невесте». Второй песней, сошедшей с экрана в жизнь, была песня «Идем, идем, веселые подруги», в которой «Страна» становится человеком: она и «как мать, зовет и любит нас», и ждет «заботливых рук», и требует «хозяйского, теплого, женского глаза». Подобный параллелизм (человек и одновременно государство) — метафора всего пырьевского топоса. Но пырьевская «Страна» — пространство «народное», «широкое» и, в конце концов, непременно «центробежное». Центр появляется здесь как точка не притяжения (как у Г.Александрова), но отталкивания. Это тоже магнит, но у Пырьева он всегда повернут таким образом, что вместо ожидаемого притягивания получается отталкивание.

Пырьев смещает действие своих фильмов на периферию: в «Богатой невесте» и «Трактористах» действие протекает на Украине, в «Свинарке и пастухе» — на Севере и на Кавказе, в «Сказании о земле Сибирской» — в основном в Сибири, наконец в «Кубанских казаках» — на Кубани. Где угодно — только не в Москве. Пространства эмблимируются, происходит постоянное нагнетание их характерологических признаков (без чувства меры, как обычно у Пырьева). Концентрация достигает апогея в речи персонажей, всегда говорящих на некоей смеси русского языка с местным. Уже в «Богатой невесте» относительно правильным языком (с явным оттенком канцелярности) говорит разве что только счетовод, позитивные же герои говорят «суржиком». Украинско-русская смесь (особенно занятная в речи Марины Ладыниной, за плечами которой к тому времени было три года работы во МХАТе) станет языком пырьевских персонажей вплоть до «Кубанских казаков». Она не только маркирует пространство, но явным образом русифицирует его.

Русифицирующееся пространство большой «Страны» — таков топос 1937 года, но уже через два года доминантой станет граница и оборона этой «Страны». Пространственная семантика обогащается в «Трактористах».

«Оборонная тема» была заявлена Пырьевым уже в «Богатой невесте». Параллель «трактор — танк» звучала здесь вполне отчетливо не только в песне о «боевых друзьях-тракторах» (еще как метафора), но и в речах бригадира тракторной бригады Будяка: «Что есть уборка? Уборка есть тактический удар и может быть приравнена к военной операции...» В стиле воинского устава в «Трактористах» говорят уже не об уборке, а прямо о танке: «Трактор — это танк. А что такое танк? Танк — это боевая машина пехоты...»

Фильм и начинается, как всегда, с полей и с песни. На этот раз — о «трех танкистах». Пространство «Страны» все более внутренне связывается: «три танкиста, три веселых друга» появляются перед зрителем в поезде и говорят они о том, кто куда едет: один в Москву (к «женке»), другой в Араратскую долину, а третий собирается в украинские степи.

В «Трактористах» Пырьев опробовал национальную характерологичность смелее, чем в «Богатой невесте». Грузин с яркой характер-

ностью облика и речи дает картину милой Грузии: «Открыл окно — в окно персики, вино, виноград...» В полном соответствии с такой эмблематичностью украинский герой сообщает: «На Украину хочется! Эх, и хороши ж у нас степи! Дверь откроешь — ветер врывается, окно откроешь — вишня цветет...» Пространство видно либо в дверь, либо в окно. Причем пространство это подчеркнуто эмблематично (в «Свинарке и пастухе» Пырьев, наконец, вырядит своих героев в национальные костюмы). И поднимают тост в начале фильма герои-танкисты «За Родину, за дружбу, за тех, кто нас ждет» (тостами, кстати, фильм и завершается). Последовательность здесь не случайна: Родина и дает главному герою (через газету «Правда») того, кто «его ждет» (поскольку вначале выясняется, что его «никто не ждет. Все равно куда ехать — везде хорошо примут»).

Уже помянутые степи тут же входят в фильм, занимая на полтора часа экран. Периферийное пространство удваивается: Дальний Восток предстает в фильме периферией Украины, которая, в свою очередь, сама является периферией Центра. Герой болен здесь вовсе не Москвой, но именно Дальним Востоком, откуда он вернулся. Он без конца рассказывает о коварных самураях и о своем «ударном батальоне». Русификация завершилась: если в «Богатой невесте» только об отрицательном персонаже можно определенно сказать, что он говорит по-русски, то здесь, наоборот, русский (командно-советский) язык становится признаком положительности. Мы говорим именно о советском языке, поскольку даже разговорный русский атрибутирует в фильме лентяя Савку. Зато бравый танкист говорит «по-народному» только по необходимости, переходя с украинского прямо на советский командный: «Бувайте, хлопці» — «Спасибо, товарищи»; «Здорово, хлопці» — «Здравствуйте, товарищи». Главный герой — уже «товарищ», тогда как «хлопцам» товарищами стать еще только предстоит.

«Военная опасность» присутствует во всех пырьевских картинах, но в «Трактористах» достигает поистине параноидального психоза: «Мы начеку, мы за врагом следим — чужой земли мы не хотим ни пяди, но и своей вершка не отдадим». Постоянные напоминания о том, что все должны быть «готовы пересесть с трактора на танк и ударить по врагу», достигают апогея во введенных в фильм документальных кадрах танковых учений и повторе песни «Когда суровый час войны настанет». Поет ее Борис Андреев за рулем трактора, действительно похожего на танк благодаря съемке снизу — так, что видны одни гусеницы. Исполнение песни в финале во время свадьбы приобретает интеграционный смысл: «Страна» полностью мобилизована (гимнастерки трактористов лишь отдаленно напоминают цивильную одежду), в «президиуме» — приехавшие на свадьбу на Украину друзья-танкисты из Грузии и Москвы, а также брат невесты с Дальнего Востока. Все поют о защите страны. Снятый крупным планом стол с персиками, украинскими вишнями, заставленный бутылками с грузинским вином и прочими яствами является символом «Страны», ее изобилия. Периферийное пространство здесь самодостаточно (Москва ничем не отличается от Грузии и Араратской долины — в смысле изобилия и его доступности). Именно для того, чтобы усилить такую пространственную модель «Страны», и требовалось маркировать Центр.

Географическая и этнографическая характерологичность достигает здесь высшей точки. В музыкальной комедии «Свинарка и пастух» герои являются прежде всего представителями провинций: Глаша Новикова — северной деревни, Мусаиб Гатуев — южного аула. Свинарка появляется на фоне картинных березок, пастух — на фоне кавказских гор. Первая — в сарафане, второй — опять-таки картинно, по-кавказски закутан в бурку, «чернявенький и с усами», с кинжалом, на скакуне, говорит с мягким восточным акцентом и по-восточному красиво. Замечательно и их знакомство:

«— Я чабан. Мои овцы на склонах гор.

— А у меня поросята.

— Я приехал из Дагестана.

— Я гор не видала.

— Вы гор не видали? О, высоко за облаками, в горах лежит республика наша. А зовут меня Мусаиб.

— Чудеса. А у нас все больше леса и леса. А зовут меня Глаша».

Сначала, как видим, представляется место и лишь затем — герой. Оба они в столице провинциалы в равной степени (не важно при этом, что один из Дагестана, а другая из Сибири). Москва выступает центром притяжения только в самом начале фильма, да и то

когда выясняется, что Глашу посылают в Москву. Лишь поначалу она воспринимает поездку в столицу как увеселение, собираясь купить там модную городскую шляпку, принарядиться и ходить по магазинам... Бабушка объясняет, что ей «оказано доверие», поэтому надлежит «посмотреть на красавицу», «посмотреть хорошенько выставку» и прежде всего — на поросят. Москва тут же теряет значение места развлечения и превращается в деловой центр. Даже не сама Москва, но ВСХВ, огромная декорация «Страны», ее макет. В отличие от северной деревни и Кавказа, Москва дана не просто через Выставку. «Московские сцены» фильма не только выставочны, но павильонны — в прямом (события протекают в павильоне Выставки) и в переносном смысле (здесь по преимуществу павильонные съемки — включая берег реки, где герои поют свою песню).

Выставка не Москву представляет, а «Страну». Здесь «Страна» собирается, узнает самое себя. Здесь самые лучшие свиньи и овцы, «грузинские пальмы, абхазские розы». На огромных просторах Выставки мелькают кавказские бурки и папахи, среднеазиатские халаты, русские лапти и сарафаны.

Пространство фильма подчеркнуто расчленено на три топоса: русская деревня, Кавказ и Москва, точнее Выставка. Выставка появляется дважды (в начале и в конце картины) и, подобно раме, оформляет пространство.

Москва в картине так и не показана, а Выставка оказывается лишь местом встречи (столица как место свидания будет вновь использована Пырьевым в фильме «В шесть часов вечера после войны»), о чем поется и в песне. Зрителю остается только догадываться о том, как «хорошо на московском просторе», где «светят звезды Кремля в синеве».

Пространство хронологизируется в Центре: время действия картины занимает ровно год — как раз то время, когда возлюбленные договорились вновь встретиться на Выставке (Глаша и «работает по-ударному» не просто, чтобы «поехать в Москву», но чтобы встретиться вновь со своим возлюбленным). Центр «Страны» маркируется, таким образом, только как место встречи провинций.

Провинции также имеют новое измерение: Север — Юг. Заметим, что в «Трактористах» это был Запад — Восток. Но если в предыдущей картине Пырьев соединяет отдаленные пространства, то здесь, напротив, разъединяет: Центр реализует свой интеграционный потенциал только благодаря разъединенности пространств, что усиливается их контрастностью действительно совершенно сказочной («От нашего Севера до вашего Юга очень уж далеко — даже ветер и тот не домчится; даже быстрая птичка и та утомится; песня — и песня заглохнет — не долетит»).

Пырьев не отступает от богатой этнографической картины «Страны». Ожившая Выставка, плакат о дружбе народов диктуют характерологию. В результате картины провинций оказываются совершенно соответствующими «массовым представлениям». Причем не только картины Кавказа (что может быть как-то объяснимо для русского режиссера), но и картины русского Севера. Изображение реальности сквозь призму заданного представления о «должном» достигнет в «Кубанских казаках» фантастического предела. Русская деревня живет у Пырьева в вологодских хорах и частушках, тройках с бубенцами и прочем вполне интуристовском шике. «Свинарка и пастух» — картина, подобная лаковой шкатулке, предназначенной на экспорт, демонстрирующаяся, однако, дома.

Подобное «остранение», когда режиссер, сам родившийся в этих местах, рисует их, как иностранец, может быть истолковано только как сознательное мифотворчество. Пырьев и был создателем мифо-картин (будь то русская глубинка, Кавказ, Сибирь или Кубань). Идя от готовых представлений, он с редкой силой (и всегда с пережимом) интенсифицирует их, создавая законченные мифо-картины советских топосов. К таким эмблемам могут быть отнесены и дагестанские сцены фильма, и русские с тройками и хороводами (повторенные затем в «Сказании о земле Сибирской» и «Кубанских казаках»), и, конечно, переходящие из фильма в фильм (от «Богатой невесты» до «Кубанских казаков») крупноплановые картины движущихся в поле тракторов, на долгое время оставшиеся на советском экране (в программе «Время» вплоть до середины 80-х годов) и как бы символизирующие «труд колхозных пашен» и дающие пространственное измерение страны. Все эти визуальные ряды были не просто открыты Пырьевым, но легитимированы им в кино, адаптированы для массового сознания, привиты ему. Пырьев создавал визуальную мифологию советского пространства.

Самый московский пырьевский фильм —

«В шесть часов вечера после войны». От «Богатой невесты» до «Свинарки и пастуха» периферийное пространство обрело полноту (это сама «Страна» с Востока на Запад и с Севера на Юг), единство (организованное милитарно через «границы» и «дружбу народов») и самодостаточность (Центр здесь — только место встречи). Если раньше в Москве был представлен макет «Страны» в виде Выставки, то в фильме «В шесть часов вечера после войны» в такой макет-павильон превращается сама Москва. И дело не в том только, что все московские сцены фильма павильонны; что в картине ночного боя в московском небе, за которым наблюдают герои с крыши, Москва подчеркнуто декоративна (панорама с мечущимися прожекторами и вспышками взрывов построена, как узнаваемое героями и зрителями пространство: «Это Фили горят». — «Нет, это Кунцево»); что единственной натурной съемкой самой Москвы является... железная дорога, увозящая главного героя из столицы на восток. Москва и входит в фильм картинкой на детской посылке «героям-артиллеристам». Затем превращается в песню, из которой выясняется, что для одного «это город родной, в Москве я, товарищ, как дома», а другому (он «с Волги седой»), как и бойцам с «далекого Урала», Москва также «близка» до экзальтации, «словно мать, сердцу родная» («нам сказанья о ней говорили, нам о ней шелестела листва, и мы с детства навек полюбили это русское слово — Москва»).

Москва наконец появляется в фильме. Появляется очень по-пырьевски, в концентрации характерологических признаков: это (крупным планом) Кремль и Красная площадь (буквально как на открытке). Более «лирическое» изображение Москвы так и не удается автору. Желая передать «дух московского дома», режиссер помещает героев в павильон детского сада, представленного в виде огромной залы с кружащимися в вальсе парами и накрытым (обязательно с самоваром) столом. Побродить по Москве героям так и не удается, хотя «сердце Москвою полно». Вершиной этого «непопадания» является песня, в которой герои прощаются с «дорогой сердцу Москвой»: «Прощайте, прощайте, кремлевские стены, Москва дорогая, прощай» — действительно, кроме традиционных «стен», на экран не попадает ничего.

Но именно в этой картине происходит важное смещение в общем пространстве «Страны», очень точно уловленное Пырьевым в культуре военной эпохи: Москва, оставаясь Центром большой страны, оказывается прежде всего Центром «русской земли», в которую «Страна» преобразилась, и вся страсть пырьевской этнохарактерологичности, концентрировавшаяся ранее на разнонациональных топосах «Страны» — от Украины до Кавказа, оказалась направленной на Москву, как на столицу «русской земли». Соответственно, «ребята» и «девчата» превращаются в защитников «русской земли»; соответственно, пейзажи подчеркнуто русские (подмосковные равнины с непременными березками на первом плане); соответственно, Невеста наказывает своему Жениху-воину: «Будь храбрым, будь смелым в жестоком бою, за русскую землю сражайся. И помни Москву и невесту свою. С победою к ним возвращайся!» О том же поет герой, покидая Москву: «Москва, как невеста, меня провожала». Обычный пырьевский параллелизм личного и социального получает отчетливо национальный вектор (Москва-невеста, но одновременно Москва — русская земля).

Периферийное пространство не просто исчезает (все действие как будто вращается вокруг Москвы: то бои за Москву, где сражается Жених, то подмосковные укрепления, где работает Невеста; даже когда действие перемещается, кажется, в тыл, на восток, герои встречают друг друга у «геройского бронепоезда» под названием «Москва»), но настойчиво нейтрализуется. Единственным напоминанием о «Стране» вне Москвы (не считая, конечно, писем героя, из которых зритель узнает, что «мы шли полями, лугами, лесами», и, отвечая на которые, Невеста пишет своему возлюбленному: «Тревожусь за вас и за нашу Москву»), является в фильме казачья песня о том, как на Дону «казак уходил на войну — невеста его провожала». Но в следующем объяснении героев Невеста говорит возлюбленному: «Я не казачка, да и вы не казак», — что тут же возвращает зрителя в Подмосковье. Подмосковный картинный грозовой пейзаж, столь любовно помещенный в фильм и напоминающий о традиционном пырьевском размахе — крупным планом леса, рощи, луга, поля, — центрирует пространство «русской земли»: все-таки одного Кремля режиссеру оказывается мало. Пырьевская органика пространства как бы прорывает задник с

кремлевскими стенами, но застывает совсем рядом — в ближнем Подмосковье.

Вопрос, всегда положенный в основу пырьевского сюжета — состоится или нет встреча возлюбленных, будет ли конец разлуке, — носит, как обычно, риторический характер. Зная ответ на него, стоит задуматься над пространственным его решением в пырьевских лентах. Это всегда контрастные решения: «отношения» развиваются на бескрайних просторах при ярком дневном свете (то ли на украинских полях, то ли на русском Севере, то ли на Кавказе, то ли в Подмосковье, то ли в Забайкалье), но завязываются в павильоне при искусственном свете (первая встреча героев ночью в павильоне степи в «Трактористах», буквально в павильоне Выставки в «Свинарке и пастухе», в зале детского сада в фильме «В шесть часов вечера...»), да и разрешаются в зале, где премируют передовиков («Богатая невеста»), опять ночью в павильоне степи («Трактористы»), в избе («Свинарка и пастух»), в «вечернем павильоне» на фоне Кремля («В шесть часов вечера...»), в Большом зале Московской консерватории («Сказание...»). Такая контрастность не разделяет, но парадоксальным образом связывает личное пространство с пространством «Страны», поскольку эти личные, павильонные топосы всегда объединяют через сюжет «личную встречу» с «общей победой»: в соцсоревновании (довоенные картины), на войне («В шесть часов вечера...»), в искусстве («Сказание...»).

Пырьевское пространство, таким образом, сохранило свои полноту, единство и самодостаточность. Но все эти качества, будучи зацентрированными на Москве не как на столице советской страны, но как на Центре «русской земли», получили новое измерение: «советское» полностью исчезает из пырьевской риторики, последовательно замещаясь «родным» и «русским». «В шесть часов вечера...» начинается песней о родине, где нет теперь ни одного упоминания о том, что это «советская родина» («страна родимая», честь родной страны, «далекий дом — любимая отчизна», «родимые края» и т.п.), что непременно присутствовало во всех фильмах Пырьева — и в «Богатой невесте», и в «Трактористах», и в «Свинарке и пастухе», где «Страна» была «вольной Советской землей», где «волею единой народы все слились в один народ»... Как теперь выяснилось — в русский.

Потому-то лейтмотивом следующей пырьевской картины — «Сказания о земле Сибирской» — станет покорение Сибири. Новая семантика пространства никак, однако, не противоречит центробежности общей пространственной модели «Страны»: «Сказание...» — самый антимосковский пырьевский фильм. Встреча героев в Москве становится, как и раньше, лишь прелюдией к долгой разлуке, но Москва (именно как культурный Центр страны) в фильме последовательно противопоставлена Сибири. Здесь живут люди с «широкими русскими сердцами», только здесь и могут по-настоящему оценить талант, только здесь и может родиться настоящая музыка.

Москву мы видим в фильме лишь единожды, но ее картина не самоценна. Несколько кадров последовательно сменяют один другой: тихая заснеженная Манежная площадь с перспективой улицы Горького, Московская консерватория и подъезд Большого зала, к которому подходит герой.

Контрастное пространственное решение строится на резкой смене планов. Замкнутое пространство консерватории и зала неожиданно сменяется крупноплановыми, с избытком («под песню») картинами Енисея и его берегов. Сюда буквально бежит герой из Москвы, удаляясь от столицы все дальше и дальше, пока не оказывается на сибирской стройке, о которой известно только то, что до железной дороги двести километров. «Райская обитель в тайге» — прежде всего чайная, вновь расписанная Пырьевым «на экспорт». С невероятным количеством пестрых русских чайников, подносов и самоваров ставшая пробой для «Кубанских казаков» чайная является в фильме своеобразным микрокосмом Сибири, подобно тому как в «Трактористах» такой моделью был украинский колхоз. Но если раньше колхоз являлся моделью многонациональной страны, то теперь речь идет исключительно о «русской земле». Все песни в фильме — о Сибири. Тема недавней войны также редуцируется до сибирской темы.

Завершается фильм настоящим гимном Сибири («Эх, Сибирь, душа моя. Нам сдается, что она для большого счастья очень подходящая страна»). Здесь нет оговорки: Сибирь — это и есть «Страна». Самодостаточность периферийного пространства достигает предела в финале, когда, «завоевав» Моск-

ву своей симфонической ораторией, герой уезжает в Сибирь, забирая с собой из роскошной московской квартиры жену — оперную певицу. Решение настолько немотивированное, что главный герой должен развеять общее недоумение резонным объяснением: «Народ наш не только в Москве, в Центре живет. Сибирь — края что надо!»

Больше того, жизнь в Сибири намного ярче, чем в Москве, которая представлена скучной консерваторией.

Впрочем, зрителя ожидает нечто новое: интерьер. Для всех картин Пырьева характерна поразительная бездомность героев. Действие протекает если не в поле и не на рабочем месте (каковое также является чаще всего полем), то уж, по крайней мере, не дома. Невозможно определенно сказать, где живут все его герои. Герои «Сказания...» тоже бездомные (один из них живет в какой-то комнатке в чайной, а затем на зимовке в Заполярье; другая ездит за ним по всей Сибири, как «жена декабриста» — по слову «мнимого жениха» из фильма). Но здесь наконец-то показано жилье героев.

Роскошную квартиру профессора консерватории с лепными потолками, огромными комнатами, обшитыми дверями и паркетными полами Пырьев рисует в фильме со всей страстной характерологичностью (подобно тому как у героя в Заполярном зимовье оказывается под рукой... пианино). Как всегда, Пырьев не «лгал» — он довел до предела массовое представление о должном: у московского профессора должна быть такая квартира, как в северной деревне должны быть тройки с бубенцами, а джигит должен иметь кинжал и усы, носить бурку и папаху.

Но, конечно, центром фильма стала симфоническая оратория, сочиняемая главным героем. Она является герою в Заполярье, изображенном также во всей полноте признаков: бескрайняя снежная пустыня, вьюга, тьма за окном. Все «Сказание...» — о шири и раздолье. Это — русские ширь и раздолье, к которым всегда тянулись «отчаянные русские сердца». Но главное, что поражает в симфонической оратории, — это ощущение державной мощи.

Трансформация пырьевского пространства завершилась. Будучи изначально центробежным, оно, наконец, застывает. Движение идет вспять, пока не оказывается и вовсе мнимым: Москва, как травма главного героя, оказывается «странным местом» — Центр страны переносится на периферию. Двигаться становится некуда.

«Кубанские казаки» являются в этом смысле не только вершиной пырьевского творчества сталинской эпохи. Этот фильм, подобно «Кавалеру Золотой Звезды» в литературе или московским высоткам в архитектуре, — явление эмблематическое для «высокой сталинской культуры». Здесь отпечатались и пространственная модель этой культуры, и результаты травматического преодоления Пырьевым ее застылости: «пространственное ви́денье» режиссера так и не «обтекло» этой окаменелости. Широта и простор «Кубанских казаков» оказываются в странной раме: «раздолье» все время «свертывается», оно оформляется в таких пространственных решениях, которые всегда были чужды Пырьеву. В безудержном веселье картины читается невозможный, кажется, для Пырьева страх открытого пространства, своего рода агарофобия.

Этот фильм стал хрестоматийным примером так называемых лакировки и бесконфликтности. Между тем конфликт здесь развивается по всем правилам пырьевского кино. Более того, «Кубанские казаки» как бы завершили эволюцию пырьевских сюжетов, завершили все прежние коллизии. Главная героиня Пырьева — Марина Ладынина из «дивчины-передовицы» Маринки Лукаш («Богатая невеста») превратилась сначала в ударницу-орденоноску, отмеченную портретом в «Правде», Марьяну Бажан («Трактористы»), затем — в знатную свинарку Глашу Новикову, которую знает вся страна и большой портрет которой помещен на ВСХВ («Свинарка и пастух»), и, наконец, в председательницу передового колхоза-миллионера, орденоноску Галину Пересветову («Кубанские казаки»). От «Богатой невесты» и «Трактористов» идущие типажи — краснощекие кумушки-толстухи, превратившиеся в последнем фильме в Христофоровну и Никаноровну и запевшие частушки; «в коммунизм идущий дед», непременный выразитель народной мудрости; воплощающий народную силу Борис Андреев превращен в «русского циклопа». Словом, «самый пырьевский фильм». Но, как поется в открывающей фильм песне, «наступили сроки»...

Традиционный пырьевский колхозный пейзаж, жатва, песня в поле, смеющиеся лица

в начале и конце «Кубанских казаков»... Кажется, что расцветили «Богатую невесту» или «Трактористов», но разница здесь принципиальная. Во всех фильмах Пырьева бескрайнее поле — основной топос. В «Кубанских казаках» — рама. Основным же топосом оказывается... выставка-макет — Ярмарка. Перед нами как будто перевернутая композиция «Свинарки и пастуха» или «В шесть часов вечера...», где павильонная Москва обрамляет действие. В «Кубанских казаках» действие переносится в русскую провинцию — на Кубань, но «русскость» этой провинции какая-то вялая. Действие происходит при участии районного партийного начальства, настойчиво советизируется и фольклор: вместо простонародных частушек, звучавших в прежних лентах, частушки советские: «Мы вначале помолчали. Помолчавши, говорим, что за ярмарку с поклоном нашу власть благодарим». После вступительной колхозной песни в поле кубанская песня «Поле ты мое широкое» теряется, вытесненная самой известной песней фильма «Каким ты был, таким остался». Последняя песня «Не за теми дальними морями» не «сошла с экрана в жизнь», зато она исключительно важна для понимания фильма.

Итак, традиционный пырьевский топос с песнями и жатвами превратился в раму. Зато павильонная рама превратилась в центральное пространство картины.

Ярмарка из «Кубанских казаков» вошла в историю как образец «советских потемкинских деревень» и «самой бессовестной лакировки действительности». Пырьев нагрузил ее таким количеством предметов изобилия и «повседневной роскоши», которое может считаться вершиной соцреалистической «типизации». В буйстве цветов перед зрителем мелькают всевозможных расцветок ткани и яркая посуда, платки и детские игрушки, обувь и велосипеды, музыкальные инструменты и конская упряжь, радиотовары и гончарные изделия, книги и фрукты-овощи... Но и этого изобилия кажется режиссеру мало, и в дополнение к визуальному ряду он вводит объявление о том, что здесь же продаются открытые легковые автомобили «Москвич»...

Вся эта «приукрашенная действительность» — лишь отраженный свет свершившейся утопии. Символом перехода может служить карусель, показанная вначале как детская игрушка, а затем снятая как реальный объект. И сама ярмарка с ее центральной площадью и внутренними улицами с магазинами и лотками вовсе не является ярмаркой в обычном смысле, но одновременно похожа и на «демонстрацию трудящихся», и на парад перед трибуной — столько здесь транспарантов, флагов, воздушных шаров и музыки. Люди здесь не столько заняты торговлей и покупками, сколько разглядыванием товаров, сами скорее похожие на «товары», нарядно одетые и все в орденах. Стоит заметить, что на странной этой ярмарке, на которой продавцы соревнуются в снижении цен, покупатели не платят денег за товары: просто подходят и берут, что им нужно, с прилавков. Огромная эта декорация (похожая на осколок ВСХВ) — макет в поле, но пространство это не просто самодостаточное, самодовлеющее. Ярмарка развернута к полю тылом. Размещенные над центральным входом надписи («Осенняя ярмарка» и «Добро пожаловать!») повернуты вовнутрь ярмарочного пространства и потому, надо полагать, обращены к людям, находящимся внутри ярмарки. Трудно придумать более емкий символ сворачивающегося пространства. Ярмарка демонстрирует самое себя. Она сама себе объект. Вот почему все, что на ней выставлено, — лишь презентация ее самой, а не советской действительности. Точнее, сама советская действительность выставляет себя через ярмарку как товар в экспортном варианте.

В этом условном (товарном) виде предстают и «заботы тружеников села», занятых электрификацией и телефонизацией своих колхозов. О колхозах говорить приходится, впрочем, условно. Всегдашнее пырьевское «соревнование» в труде показывается как соревнование влюбленных. Но именно показывается. В «Кубанских казаках» «трудовое соревнование» заменено «уговором»: невеста выигрывается, как приз на скачках. Подобная трансформация не случайна: в пырьевском фильме никто не работает: все «культурно отдыхают» и участвуют в самодеятельности — едва ли не всех главных героев мы увидим на самодеятельной сцене (ситуация эта очень похожа на разыгранную в «Волге-Волге»).

Если раньше «соревнование» было явлено в картинах труда (на украинском поле, в северной деревне или в кавказских горах), то ярмарка — это место встречи не показанных в

фильме пространств. Колхозов этих зритель не видит, «труд» дан только в «раме» на фоне песен в начале и конце фильма. Точно так же, как и спор о том, в каком колхозе будут жить новобрачные, оказывается спором о несуществующих пространствах — для зрителя они живут на ярмарке. Самодостаточным оказывается фактически отсутствующее пространство. Эта самодостаточность пустоты является своеобразным символом герметичности пространства фильма.

Вокруг ярмарки уже ничего нет. Пространство центрировано на периферии окончательно.

Скачки на ипподроме еще больше замыкают пространство картины, еще больше оттеняют «раму», где лошади (и герои) скачут в открытом поле, а не по кругу ипподрома.

Действие фильма протекает в течение двух дней. В середине этих двух дней (вечером первого дня) и одновременно в середине экранного времени находится «Вечер колхозной самодеятельности». Выделенность сцены завершает центровку пространства. Именно здесь, на сцене, советская действительность окончательно театрализируется; именно здесь герои представлены как артисты; именно здесь звучит одна из самых известных песен фильма, фактически и описывающая основной «конфликт» фильма: «Милый мой, хороший, догадайся сам...» Колосящиеся колхозные поля, «широта и простор», традиционные пырьевские огромные пространства представлены здесь на... сценическом заднике.

Итак, в «Кубанских казаках» Пырьев преодолел, наконец, пространственную открытость. Провинции больше нет — она оформилась в столичную павильонность и оказалась зацентрированной на себе самой. В этом новом топосе столице и вовсе не нашлось места. Отсутствие столичной травмы говорит и об окончании всякого движения, и о самодостаточности Страны. Этой статике на спатиальной оси соответствует статика на темпоральной оси: утопия, наконец, окаменела — на фоне обычных сельскохозяйственных работ в поле, на фоне прощающихся со зрителем героев звучит песня не о труде на благо Отчизны, не о защите Родины, не о грядущей встрече влюбленных, но — в полном соответствии с самим духом высокой сталинской культуры — песня о полной неподвижности, не призывающая, но констатирующая, песня об уже свершившемся: «Не за теми дальними морями, / Не за той туманною волной / Наше счастье ходит вместе с нами / По советской, по земле родной. / Мы его в трудах завоевали, / За него с врагами бой вели. / Землю мы счастливую искали, / Землю мы счастливую нашли... / Наше счастье рядом с нами ходит, / Нам его не надобно искать». В доказательство этого осуществившегося счастья герои, которые в начале картины ездили на одноколках, теперь появляются в... «Победе».

Это была и победа самого Пырьева в советской кинокомедии. Победа прежде всего на общей «площадке» с Александровым, полемика с которым легко уловима в «Кубанских казаках». В виде прямых реминисценций, когда продавец музыкального магазина (с характерно еврейской внешностью и речью — единственный «инородец» в фильме», где кругом сплошь «русские сердца») наигрывает на рояле марш из «Веселых ребят» и песню из «Волги-Волги». И в скрытом виде — напомним, что на переосмысленной Пырьевым самодеятельной сцене (со времен «Веселых ребят» и «Волги-Волги», ставшей александровским топосом) в «Кубанских казаках» появляется снимавшийся во всех довоенных комедиях Александрова «типично александровский актер» Володин. Теперь он поет о том, что на настоящей самодеятельной сцене выступают «коневоды, трактористы — так сказать, сама природа — не народные артисты, а артисты из народа».

Борьба Пырьева с «интеллигентским» искусством за «народность», легшая в основу замысла «Сказания о земле Сибирской», как бы завершилась на самодеятельной сцене «Кубанских казаков».

«Кубанские казаки» оказались победой Пырьева над Александровым — победой полной и окончательной. Окончательной в буквальном смысле: у Пырьева после «Кубанских казаков» наступил глубокий кризис, из которого он смог выйти только спустя почти десятилетие, обратившись к экранизации Достоевского. Александров после «Весны» и вовсе оставил комедийный жанр. В неподвижном, замкнутом пространстве, в которое с разных концов вошли оба крупнейших кинокомедиографа сталинской эпохи в своих последних фильмах, перемещаться стало невозможно.

Продолжение следует

НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЗЖУХИН

Даже сегодня, почти шесть десятилетий спустя после смерти Ивана Ильича Мозжухина (1889 — 1939), историки кино разгадывают тайну его артистического и личностного феномена. С течением времени эта задача представляется все менее разрешимой — слишком многообразен и неповторим он был. Этим же он отличался и в жизни. Подобно своим киногероям, Мозжухин свободно менял жанры и амплуа, неутомимо искал для себя новые интриги и положения. При этом Мозжухина, как никакого другого русского актера, отличала неистощимая рефлексия на темы творчества, запечатлевшаяся в прозе, поэзии и в многочисленных интервью, сопровождавших его творческую карьеру в эмиграции. Эта часть его наследия все еще остается несобранной и неосмысленной.

Известно, что на протяжении всей своей актерской карьеры Мозжухин был одним из самых страстных пропагандистов искусства экрана. Заявляя интервьюерам: «Я очень люблю кино», он был абсолютно органичен и искренен в своем пафосе и действительно не мыслил своего существования вне кинематографа. По счастью, вынужденный переход актера из российской кинокультуры в мировой кинематограф в общем прошел удачно, и очень скоро Мозжухин стал звездой первой величины.

Трагическая опасность подстерегала актера, как и многих его коллег, с неожиданной стороны. Поздние размышления Мозжухина о природе кинотворчества обнаруживают его непримиримый «консерватизм» по отношению к «революции звука» в кинематографе. Актуальность и острота его ламентаций давно уже сняты общей киноэволюцией, однако вряд ли он заслуживает за это нашего снисходительного упрека в «архаизме». Если этот термин и приложим к Мозжухину (как, впрочем, и к солидарному с ним в тот период Чаплину), то лишь в тыняновской трактовке «архаистов-новаторов».

Личная творческая драма Мозжухина не сводилась лишь к типичному для эмигранта плохому знанию иностранных языков, лишившему его шансов на удачу в новом звуковом кино. Он остро переживал и отказ от «фотогении», от знакового языка немого кино. Попытки актера освоиться в обновленной выразительной системе киноценностей превращались в мучительные эксперименты над своей индивидуальностью, которые неизменно завершались тягостным поражением и стремлением по крайней мере на бумаге доказать свою правоту. Так, по-видимому, возникла статья Мозжухина «Коренная ошибка нового кино», связанная с работой в фильмах «Белый дьявол» и «Сержант Х». Съемки в фильме «Nitchevo» («Ничего», 1935, реж. Ж. Де Баронселли) дали повод к последним печатным размышлениям на эту тему в статье «Театр и кино».

Последние три года жизни Мозжухина были отданы новым творческим проектам, но от него уже не отступали затяжные депрессии и разыгравшиеся болезни. От Мозжухина навсегда ушли мировая слава, некогда многочисленные поклонники и друзья, покинули близкие... Однажды блестяще представившему на экране образ гениального лицедея Кина, Мозжухину выпало под конец пережить его судьбу в нефотогеничной реальности.

У И.И.МОЗЖУХИНА

[...] На «Князе Игоре» с Шаляпиным в Театре Елисейских Полей публика сразу же обратила внимание на характерный профиль Мозжухина в одной из лож:

— Мозжухин в Париже!..

Остановился Иван Ильич в одном из больших американизированных парижских отелей. Занимает целый этаж-студию, в несколько комнат.

— Ну, пойдемте, побеседуем, — сказал он мне. — У меня в квартире бар. Там и будем разговаривать.

Бар при квартире И.И.Мозжухина действительно прекрасный. За стойкой — сам король экрана [...].

— Я не поклонник говорящего фильма. Недаром же, — улыбается Иван Ильич, — и свой бар я назвал «Штумм-фильм», что значит «Немой фильм».

В помощь бармену спускается и его очаровательная супруга г-жа Агнес Петерсен-Мозжухина[1]. Королева синема одета в последней моды шелковую пижаму: панталоны с широкими раструбами, блузка, поверх — кофточка. Что-то от Пьеретты, но Пьеретты модернизированной.

Через несколько минут в баре появляется г-жа Эрна Банг, норвежская журналистка, приехавшая из Осло в Париж интервьюировать И.И.Мозжухина.

Иван Ильич рассказывает про Холливуд:

— Там меня ждало горькое разочарование. Рад, что уехал. В техническом отношении американская кинопромышленность стоит на недосягаемой высоте. Но... и только! Для души — там ничего. Всякая «психология» беспощадно изгоняется из фильма. Чтобы играть в Холливуде и вообще на американском экране — надо быть только прекрасным ремесленником. Не больше. Артисту там делать совершенно нечего. И разве это не характерно: в Холливуде нет ни одного драматического театра. Духовные запросы у артиста там отсутствуют совершенно. Вернее, не позволяют проявляться этим запросам. [...] Конечно, американские артисты понимают, что Холливуд со всей его техникой не есть предел достижений их творчества. Европе — завидуют, как какому-то раю...

— Может быть, из-за «сухого» режима согласны Париж раем считать?

Иван Ильич смеется:

— Может быть, отчасти и из-за этого. Хотя в Холливуде, как и повсюду в Америке, «сухой» режим не особенно чувствуется. Пьют решительно все и всюду. Пожалуй, даже больше, чем в Париже. [...]

— А какой вы национальности?

— Белый негр... Прадедушка мой был черным, дедушка серым, а я — белый...

— Вы шутите?

— Нет. Смотрите мой паспорт: подданный республики Гаити в Южной Америке. А там все негры!

— Как же вы стали негритянским подданным? — недоумевает норвежка.

— Для этого требовалось немногое: необходимо было иметь на родине, в Гаити, клочок земли и национальный костюм. И то, и другое у меня есть.

— А какой ваш национальный костюм?

— Наш национальный костюм, мадам, очень несложен: несколько страусовых перьев на бедра и кольцо в нос. Вот и все.

Норвежка старательно записывает в блокнот. Иван Ильич смеется.

— Конечно, русским я был, русским и останусь. И паспорт у меня русский. Но, знаете, надоело шататься по консульствам. Я все время в разъездах. Как поездка — ходи бесконечно из консульства в консульство. Визы на русские паспорта выдают очень неохотно. Всегда — страшная канитель. Ну, и купил в Берлине этот негритянский паспорт. Что же вы думаете? Теперь с визами никаких затруднений. Нас, подданных республики Гаити, во всей Европе всего 100 человек.

Николай Покровский
«Новая заря», 1931, 3 января, Сан-Франциско

«ХАДЖИ-МУРАТ» В БЕРЛИНЕ

(беседа с И.И.Мозжухиным)

[...] Я очень люблю кино и верю в него как в искусство большое, настоящее. Ведь кино открывает самую интимную часть человеческой души — глаза; в театре вы их не рассмотрите; там можно изменить, затушевать голос, движения тела, но попробуйте в ки-

[1] Петерсен Агнес — актриса европейского кинематографа; партнерша и вторая жена Мозжухина.

но скрыть глаза — это невозможно; и через их выражение кино является подлинным зеркалом человеческой души... В кино нельзя играть, как в театре, — надо по-настоящему страдать, чувствовать, чтобы передать такой тончайший человеческий аппарат, как глаза... Теперь, особенно с изобретением звукового фильма, открываются перед ним широчайшие перспективы, и, кажется мне, что театру со временем придется отойти на второй план; кино его вытеснит.

Теперь это только вопрос техники... Между прочим, и «Хаджи-Мурат» снимается уже как звуковой фильм, отчасти и как разговорный, и мне, весьма возможно, придется наговаривать на трех языках — по-немецки, по-французски и по-английски... Очень тяжело, что нет среди этих языков русского — но что делать, подождем... Что касается меня, я пока туда не собираюсь и истинно счастлив, что за свою жизнь не разговаривал ни с одним большевиком. [...]

«Руль», 1929, 18 июня, Берлин

ИВАН МОЗЖУХИН

КОРЕННАЯ ОШИБКА НОВОГО КИНО

Если говорить о теперешнем кризисе синема как самобытного, интересного и оригинального искусства, то главная причина этого кризиса, по моему мнению, кроется в звуковом и говорящем фильме.

На эту тему выскажу свое мнение не как артист синема, а просто как «один из публики».

Я был одним из первых, признавших в свое время синема как искусство. Перед войной я покинул подмостки Московского драматического театра, чтобы отдать себя синематографу. Почему я это сделал?

Да потому, что я видел в синема новое искусство, видел в нем бесконечные возможности. Я верил в него и считал, что синема даст зрителю то, что ему не мог дать ни один драматический театр.

Актер драмы мог воздействовать на публику только своим голосом. Его грима, как бы хорошо [актер] ни был загримирован, даль-

ИСТИННЫЙ КУМИР

Брат и друзья извещают о смерти после непродолжительной и тяжкой болезни

ИВАНА ИЛЬИЧА МОЗЖУХИНА

Заупокойная литургия сегодня на rue Daru в 10 ч. — 3 ч. 15 м. утра. Отпевание в 11 ч.30 м. утра. Погребение в 12 ч. дня на Nouveau Cimetiere de Neuilly, 24, rue de Valmy, Neuilly.

«Последние новости», 1939, 20 января, Париж

И.Мозжухин. 1930-е годы

ше четвертого-пятого ряда видеть было нельзя.

Игра драматического актера — как бы она ни была талантлива — совершенной никогда не могла быть в силу тысячи и одной сценических условностей. Несколько квадратных метров сцены, условные декорации, определенное количество времени, отпущенное автором на каждый отдельный акт, на каждую отдельную сцену, на каждое отдельное движение, связывали игру актера.

В немом синема актер молчал.

Но он играл.

Играл так, как хотел играть. Воздействовал, как мог, на зрительные впечатления толпы. Своей игрой мог захватить ее, увлечь, погрузить в мир сценического гипноза, в тайну совершенства сценического перевоплощения, заставить поверить зрителя в правду сценического обмана.

Есть старая пословица: «Глаза — зеркало души человека».

Глазами артист синема мог делать все, что хотел. Пользуясь передним планом при съемках, хороший актер синема мог глазами — только одними глазами — показать зрителю целую гамму самых разнообразных, самых сложных душевных переживаний. И не только показать, а заставить поверить зрителя в эти переживания, зачаровать его.

Лицо, глаза, пластика актера, прекрасно к тому же использованные первым планом, — вот в чем крылась тайна синема, вот что давало право синематографу называть себя искусством, «Великим Немым»...

Теперь в говорящем кино переднего плана не существует. Актер прикован на съемке, т[о] е[сть] в течение всего времени развертывания драмы на экране, [прикован] к микрофону. Иными словами, он возвращен к прежней тысяче и одной условностям старого драматического театра.

В чем же теперь разница между театром драмы и говорящим синема?

Разве только в том, что в театре вы видите пьесу в рельефе, слышите настоящий голос актера, ухом воспринимаете его характерный тембр, в синема ухо ваше из рупора ло-

---

ИВАН ЛУКАШ

ИВАН МОЗЖУХИН СКОНЧАЛСЯ

17 января, без 5 минут в 7 час. вечера, в клинике на ул. Сен-Пьер, в Нейи скончался Иван Ильич Мозжухин.

Он почувствовал себя больным месяца четыре тому назад; старый товарищ и сотрудник Ивана Ильича помог ему уехать в санаторию.

Для больного Ивана Ильича среди его товарищей, сотрудников и бывших хозяев собрали все, что могли...

Через два месяца Иван Ильич вернулся из санатории в Париж, страшно исхудавший, почти неузнаваемый. Санатория не помогла...

Близкие уже чувствовали смерть за его плечами. Его брат, Александр Мозжухин, В.Ф.Стрижевский[2] и семья О.И.Дмитриевич, цыганской певицы (Иван Ильич крестил сына у О.И.Дмитриевич), все эти дни были около больного.

Через силу, он едва мог стоять — это было две недели тому назад, — он тщательно привел себя в порядок, «как перед парадным спектаклем», и лег: больше не было сил стоять...

Его повезли в клинику. Там ему сделали прокол в легких. На один день ему стало легче. Потом он стал гореть и задыхаться... Скоротечная чахотка.

В клинику к нему приходил его брат, певец Александр Ильич, Дмитриевичи и все тот же Стрижевский. Иван Ильич не отпускал от себя Дмитриевичей и даже совершенно детским движением держал его (Стрижевского. — *Р.Я.*) за пуговицу пиджака. Стрижевский не раз сам давал ему вдыхать кислород.

У Ивана Ильича уже четыре дня была температура смерти: выше сорока. Но пульс нормальный, сердце боролось, билось отлично. Он горел и просил свежего воздуха...

Я был у него накануне кончины. Ночью поднялся ветер с дождем. Под белым одеялом совершенно иссохшее тело, постаревшее лицо со странными мягкими усами, неузнаваемое лицо, на которое уже легли черты смерти. У его койки ходил ветер. Он повертывал голову к окну: дышал... От тяжкого кашля он напрягался весь под белым одеялом, как струна. В.Ф.Стрижевский говорил ему успокаивающие слова, спрашивал, под рукой ли у него оставить кислород или дать сиделке. И я слышал невнятный ответ Ивана Ильича:

— У меня...

Он жил, дышал, боролся. А уже за день до то-

---

[2] Стрижевский (Радченко) Владимир Федорович — актер театра и кино. В 1919 году эмигрировал. В 20 — 30-е годы выдвинулся в ряд ведущих русских кинорежиссеров на студиях Германии и Франции.

И.Мозжухин в фильме «Мишель Строгов», 1926

го в одном французском журнале появилась фотография, снятая украдкой, в полуоткрытую дверь его палаты, и снятая, как с мертвеца.

Его друзья еще верили в чудо, хотели сделать все, что возможно. [...]

17 января, через день, когда также шумел ветер с дождем, Иван Ильич скончался. [...]

Какой-то маленький, лежал на койке покойный под белоснежным одеялом, с подвязанным лицом, как будто не тот Иван Мозжухин, образ которого горел и двигался на экранах всего света, полный силы и романтического порыва, за которым следили из темноты зрительных зал с затаенным нередко дыханием, с глазами, полными слез, миллионы, действительно миллионы людей на всем земном шаре...

[...] Каждая его большая роль была вехой русской кинематографии. Этот актер последних времен нашей империи, русский актер-изгнанник, воистину прославил на весь мир русскую кинематографию с ее подлинным драматизмом и романтическим дуновением...

Его жизнь была как стремительный и сжигающий полет: слава, деньги, все... И все сожжено, все пронеслось, как смерч.

И умер Иван Мозжухин, как актер-бедняк, изгнанник. Он умер, как Кин.

«Возрождение», 1939, 20 января, Париж

ВЛАДИМИР СТРИЖЕВСКИЙ

25 ЛЕТ С МОЗЖУХИНЫМ

...Москва. Январь 1913 года.

Только что родившееся русское кино делает свои первые робкие шаги... Снимается большая юбилейная картина — «Трехсотлетие Дома Романовых»[3]. Маленькую, незначительную роль — Юродивого в сцене въезда в Кремль юного царя Михаила — играет совсем молодой, худощавый, никому не ведомый актер...

В отрепьях на голое тело, в тяжелых веригах, с лихорадочно горящими глазами дрожит и ежится он на лютом московском морозе... Истово крестится, бьет себя в грудь, исступленно кричит что-то срывающимся голосом — выбивается из сил, чтобы поярче изобразить порученную ему фигуру.

Но вот съемка окончена и все бояре, стрельцы, воеводы, купцы и простолюдины, а с ними и Юродивый толпятся подле кассира, стараясь из-

[3] Имеется в виду фильм В.Гончарова и П.Чардынина «Воцарение Дома Романовых» (1913; исторические картины; Акционерное общество А.Ханжонкова). Фильм с названием «Трехсотлетие воцарения Дома Романовых (1613 — 1913)» был выпущен фирмой А.Дранкова в порядке конкуренции с продукцией А.Ханжонкова.

вит не живой голос актера, а его фальсификацию — мертвый, деревянный голос машины.

Где лучше?

Вот почему я — не как артист, а как зритель — не в восторге от говорящего синема!

«Заря», 1931, 1 января, Шанхай

И.МОЗЖУХИН

ТЕАТР И КИНО

Кинематографическая революция 1930 года совершилась быстро и «бескровно».

Новые «вожди» экрана — театральные актеры без особой борьбы сменили плеяду «немых»...

Театр, погибший от мировой конкуренции, получил полный реванш!

Государственные революции — те более жестоки и неразборчивы. Новые пришельцы уничтожают все на своем пути — не только политических противников, но даже и технический аппарат своей страны.

Кинематографические революционеры

И.Мозжухин, 1916

ловчиться, чтобы раньше других суметь получить причитающуюся мзду — 3 рубля за день съемки...

3 рубля, конечно, не Бог весть какие деньги, но начинающему актеру, получающему в месяц 20 — 30 рублей, эта сумма представляется богатством... Но главное все-таки не в деньгах — увидеть себя на экране, как зрители, понаблюдать свою игру — вот что казалось бесконечно заманчивым...

Наконец, желанный день настал... Одним из первых занял актер свое место в зале. В темноте замелькали картины. Он с трепетом ждет своей сцены, своего появления — и вот началась сцена въезда царя Михаила... Он узнает декорацию, толпу, действующих лиц, но тщетно ищет себя...

Юродивого нет на экране!

Он продолжает взволнованно вглядываться, видит толстого сбитенщика, подле которого он стоял во время съемки. Но где же он сам — «Юродивый»?! И вдруг в углу экрана замечает изредка появляющуюся голую руку в отрепьях, моментами вдвигающееся плечо с веригами... И только! Сам же незадачливый исполнитель так и остался до конца сцены вне кадра, вне поля зрения аппарата.

— Вот таково было мое первое выступление на экране! — рассказывал мне много позже Мозжухин...

Но эта первая неудача не обескуражила молодого актера, и вскоре счастье улыбнулось ему: Петр Чардынин[4], режиссер Введенского Народного дома, в труппе которого служил Мозжухин, предложил ему одну из главных ролей — молодого раввина в фильме, который он начинал крутить, — «Горе Сарры»[5].

С этой картины, теперь окончательно забытой даже историками кино, и начинается подъем Ивана Мозжухина.

За этим следуют Черт в «Ночи перед Рождеством»[6] и колдунья в «Страшной мести»[7] — две роли, в которых он поразил всех своим гримом и искусством перевоплощения; «Потоп»[8] Сенке-

[4] Чардынин (Красавчиков) Петр Иванович (1873 —1934) — актер труппы Введенского Народного дома. С 1909 года сотрудник А.Ханжонкова, выдвинувшийся в ряд ведущих русских кинорежиссеров.

[5] «Горе Сарры» — фильм режиссера А.Аркатова (1913; драма; Акционерное общество А.Ханжонкова).

[6] «Ночь перед Рождеством» («Черевички») — фильм В.Старевича (1913; комедия; Акционерное общество А.Ханжонкова).

[7] «Страшная месть» — фильм В.Старевича (1913; драма; Акционерное общество А.Ханжонкова).

[8] «Потоп» — фильм П.Чардынина (1915; драма; Акционерное общество А.Ханжонкова).

оказались счастливее: техническая сущность кинематографа не сбежала, не эмигрировала, а предложила им свои услуги.

Новые хозяева со своей говорящей машиной пришли на все готовое. Им дали испытанных, разнообразнейших экранных постановщиков, которые уже как на детей смотрели на постановщиков театральных. Искуснейшие архитекторы и декораторы построили для театральных пьес, переносимых на экран, безупречные формы — дома, улицы, города...

Пронырливые помощники режиссеров отыскали чарующую «натуру»...

Кинематографические сценаристы разбили жалкие и наивные «3 акта и 5 картин» на 500 картин.

Гримировальщики стерли с лица театрального актера его «Лейхнер № 2» или «№ 3» (зависит от амплуа) и дали лицу жизнь, рельеф и красоту. «Шефы» электриков преобразили посредственные и помятые лица актрис в лица греческих красавиц, а самый хитрый маг и чародей — объектив — приблизил

И.Мозжухин в фильме «Кин», 1922

вича, «Слезы»[9] Вознесенского, «Хризантемы»[10]...

Успех растет... И когда я встретился с ним впервые осенью 1914 года на репетициях Московского драматического театра[11], где мы оба служили актерами, он уже был на пороге своей кинематографической славы...

Желторотым театральным птенцом приехал я в чужую мне Москву из Киева и благодаря некоторому знакомству попал в один из лучших ее театров.

Как каждый молодой актер, я мечтал о Ромео и Орленке, а мой южный акцент мешал мне сыграть роль хотя бы в два слова... Я был в отчаянии.

И вот однажды, на репетиции, Мозжухин предложил мне заняться с ним исправлением моих «кыівських га». Конечно, я с радостью ухватился за его предложение, и наши занятия, наши частые встречи положили начало крепкой дружбе.

Мозжухин ввел меня в московские киностудии... С Мозжухиным сыграл я мою первую картину «Дети Ванюшина»[12]... Вместе прослужили мы несколько сезонов в московских театрах...

В этот период Мозжухин достиг своей всероссийской славы — его воплощения Германна в «Пиковой даме»[13], Николая Ставрогина[14], отца Сергия[15] вошли в историю кино, и воспоминания о них живы до сегодняшнего дня.

Вместе пережили мы революцию, большевизм... И когда стало невмоготу оставаться дольше в опаскуженной большевиками Москве, вместе уехали на юг, в Ялту... Это было осенью 1918 года...

Никому неизвестным эмигрантом приехал он во Францию... Все надо было начинать сначала...

И Мозжухин начал: с третьей картины он уже покорил Париж, свел его с ума... Еще вчера ни-

[9] «Слезы» — фильм Е.Бауэра (1914; драма без слов; Акционерное общество А.Ханжонкова).

[10] «Хризантемы» («Трагедия балерины») — фильм П.Чардынина (1914; драма; Акционерное общество А.Ханжонкова).

[11] Вероятно, имеются в виду выступления Мозжухина в труппе Введенского Народного дома. В 1914 — 1916 годах актер также играл в нескольких спектаклях Московского Драматического театра.

[12] «Дети Ванюшина» — предположительно фильм А.Аркатова (1915; драма; Товарищество И.Ермольева).

[13] «Пиковая дама» — фильм Я.Протазанова (1916; драма; Товарищество И.Ермольева).

[14] Роль И.Мозжухина в фильме Я.Протазанова «Николай Ставрогин» («Бесы»; 1915; драма; Товарищество И.Ермольева).

[15] Роль И.Мозжухина в фильме Я.Протазанова «Отец Сергий» (1918; драма; Товарищество И.Ермольева).

эти лица почти на 1/4 метра к самому дальнему зрителю, забывшему смешной и неуклюжий бинокль. Что же, в сущности, случилось после революции 1930 года?.. Ничего особенного в глубоком и психологическом смысле; в жизни театра произошла внешняя перемена.

Театр перешел в лучшее помещение и выбросил на улицу собственника этого помещения — кинематографическое искусство.

Театр занял, после своих десяти метров рампы, — пространства в сотни километров.

Театр попал в «стратосферные» технические условия, которые ему и не снились...

Но все это — с большой и очень серьезной оговоркой... Успех театрального актера на экране сейчас очень велик, его восхождение головокружительно, но есть в этом настоящее крушение, которого театральный актер сгоряча не замечает.

Сейчас объясню...

Мы, «бывшие» — «немые» актеры экрана, получили драгоценный дар от объектива; игкому не ведомый Мозжухин стал сразу любимцем мирового города! И этой победой, этим своим успехом он обязан себе и только самому себе: он сам был автором сценария этой картины, принесшей ему славу, он сам был ее режиссером и исполнителем главной роли... И картина эта называлась «Дитя карнавала»[16]!

И.Мозжухин в фильме «Кин», 1922

Успех Мозжухина явился не только его личным успехом — это был успех всех русских. Кинематографические афиши стали пестреть нашими именами — Лисенко, Кованько, Римский, Колин, Туржанский, Волков...

Начали множиться русские кинопредприятия...

Интерес к русским сюжетам, к русским сотрудникам — декораторам, камероманам, среди которых многие своим первым толчком обязаны таланту Мозжухина.

...В 1922 году я уехал в Германию. Наши дороги на время разошлись и мне не довелось быть парижским свидетелем самых больших успехов Мозжухина во Франции, но издали я внимательно следил за беспрерывным расцветом славы моего друга: «Бразьер ардан» — «Кин» — «Казанова» — «Мишель Строгов»[17]!..

Триумф за триумфом! И вот вершина — приглашение в Холливуд!.. Но там, к сожалению, не поняли индивидуальности, артистической личности талантливейшего актера — тонкому психологу, романтическому изобразителю человеческих страстей поручили воплотить ходульную кисло-сладенькую роль русского великого князя, одетого в обязательную черкеску, с хлыстом в руках и приятной улыбкой на лице...

Вскоре после этой картины я получил радиограмму с океана: «Приезжаю «Беренгарией». Если можешь, встречай в Гамбурге. Мозжухин».

Задолго до прихода «Беренгарии» я был уже на набережной Гамбурга, с нетерпением ждал приезда моего друга...

В Берлин мы вернулись вместе. Наши пути соединились снова.

Теперь уже до конца жизни... его жизни...

[16] «Дитя карнавала» (L'Enfant du carnaval) — фильм И.Мозжухина (1921; драма; Товарищество И.Ермольева).

[17] «Костер пылающий» (Le Brasier ardent) — фильм И.Мозжухина (1923; драма; студия «Альбатрос»).
«Кин, или Гений и беспутство» (Kean ou Desordre et Génie) — фильм А.Волкова (1922; драма; студия «Альбатрос»).
«Казанова» (Casanova) — фильм А.Волкова (1926; драма; студия «Сине-Франс-фильм»).
«Мишель Строгов» («На царской службе»; Michel Strogoff) — фильм Вяч.Туржанского (1926; драма; студия «Сине-Франс-фильм»).

рая перед ним, мы не только ничего не теряли в нашей индивидуальности, а, наоборот, с каждым разом узнавали через свое лицо, через глаза новые, неизвестные даже нам самим закоулки нашего «я». Эти закоулки, как завороженный, как ночной вор, посещал и зритель...

Все было прекрасно, таинственно... Каждый зритель «подставлял» свои переживания под безмолвное переживание актера. Была тайна. Мы ничего не теряли... Мы находили.

Играющий для экрана театральный актер, орудие которого в театре — голос, правда, приобрел теперь лицо, но потерял свое главное орудие — голос. Значит, у него вышло «квит на квит», как говорят русские купцы...

«Лицо есть зеркало души» — это самый деликатный аппарат человеческой физиологии... Голос — тоже аппарат неплохой, грубее, конечно, глаз, но и с ним искусство уживается. И вот этот живой, горячий звук, который почти вместе с дыханием актера доходит до театрального зрителя, эта осязаемая почти сила заключена в электрическом аппарате.

Правда, все зависит от вкуса. Я, лично, не люблю даже самый усовершенствованный граммофон, а он совершенствуется уже почти 50 лет.

Я помню, как я играл в Москве одновременно и в театре и для экрана. Мне было всегда так обидно после просмотра какой-нибудь удачной картины сознавать, играя в театре, что уже для десятого ряда мое лицо невыразительно, мелко.

Так вот... Мне кажется, что также будет скоро страдать театральный актер, когда после своего живого спектакля в театре будет слушать свой мертвый голос во время просмотра картины... Голос живой всегда.

Теперь играют для экрана все театральные актеры. «Звезд» экрана теперь несравненно больше, чем до «революции». Но все ли они — даже большие имена — стоят на должной высоте с точки зрения чистого кинематографического искусства?

Серия новых успехов в новой для него стране: «Президент», «Красное и черное» Стендаля, «Адъютант царя», «Хаджи-Мурат» («Белый дьявол»)»[18]. Мозжухин покорил германского зрителя...

Как вдруг то, чего никто не ожидал, чего никто не мог предвидеть, случилось: «Немой» заговорил!..

...Мозжухин был очень одаренным человеком, он обладал многими талантами, но (увы!) одного таланта ему недоставало — таланта к языкам... Наступил период бездеятельности.

Здесь я почувствовал возможность для меня уплатить моему другу старый долг начала моей театральной жизни — помочь ему в разговорном фильме... У меня зародилась мысль создать сценарий, где Мозжухин мог бы говорить по-русски и в развитии сюжета, по ходу действия — на глазах у зрителя — постепенно осваиваться с чужим языком.

Так создался «Сержант Х»[19], который я осуществил в Париже...

Я вспоминаю последний вечер перед моим отъездом из Берлина. Я вспоминаю четверостишие, которое Мозжухин посвятил мне на обрывке ресторанного счета:

Завет единственному другу

Владеть самим собой. Войти в стальные латы...
И на турнире встретиться с судьбой!
Удач не замечать и не жалеть утраты —
Владеть самим собой!

Успех «Сержанта Х» снова пробудил внимание к Мозжухину. Снова посыпались предложения, контракты:

«1002-я ночь»[20], разговорные версии [фильмов] «Казанова» и «Дитя карнавала»[21]...

Но недостатки французской речи Мозжухина не принесли успеха этим картинам. Его звезда померкла. Он чувствовал это. И больно страдал. Он замкнулся в свои «стальные латы».

---

[18] «Президент» (Der Präsident) — фильм Д.Ригелли (1928; драма; студия «Универсум-фильм»).
«Красное и черное» (Rot und Schwarz) — фильм Д.Ригелли (1928; драма; студия «Универсум-фильм»).
«Адъютант царя» (Kurier den Zaren) — фильм В.Стрижевского (1929; драма; студия «Гринбаум-фильм»).
«Хаджи-Мурат» («Белый дьявол»; Le diable blanc / Der weisse Teuffel) — фильм А.Волкова (1930; драма; студия «Н.Блох — Г.Рабинович» (Париж) — студия «Универсум-фильм»).

[19] «Сержант Х» (Sergent X) — фильм В.Стрижевского, снятый в 1931 году (драма; студия «Глория-фильм»).

[20] «1002-я ночь» (La 1002 nuit) — фильм А.Волкова (1933; драма; студия «Гомон»).

[21] Звуковые римейки этих фильмов были осуществлены в 1933 году.

Это очень легко проверить, когда во время работы над монтажом пропускаешь картину без звука. Часто зрелище представляется печальное.

Вся восходящая линия роли, так называемая мимика, или, вернее, необходимое отсутствие (как это ни парадоксально) мимики, распределение жестов — все это в очень зачаточном состоянии и часто наивно. Но спасают фразы, диалоги, сами за актера объясняющие его положение или душевное состояние.

Мне часто задают вопрос друзья, журналисты: почему я теперь мало или совсем не играю для экрана? На этот вопрос я им отвечаю тоже вопросом: почему в период «немого» кинематографа не играли для экрана уже тогда известные театральные актеры, как, например, Пьер Бланшар, Шарль Буайе, Анри Бор, Габи Морлей, Мильтон и т.д.? А ведь платили тогда больше, чем теперь, так [как] фильмы снимались для всего мира? Почему их не снимали?

«Рубеж», 1936, № 10, Харбин

Вся страшная горечь, вся мучительность разочарования, неудачи, отчаяние — черное отчаяние — все накоплялось внутри, безвыходно накоплялось и разрушало здоровье бедного, одинокого теперь Ивана...

Так подкралась к нему и добила его скоротечная чахотка...

17 сентября при поддержке некоторых друзей я отправил его в горный санаторий...

После трех месяцев безуспешного лечения — печальное возвращение в Париж.

Комната в клинике. Комната № 17...

Семнадцать дней быстрого и мучительного угасания.

17 января, за несколько часов до своей кончины, он надеялся еще победить болезнь... Но смутно чувствовал конец... Последними его словами были:

— Боже! Как больно умирать!..

И через два часа без нескольких минут, в 7 час[ов] вечера его не стало.

Прощай, мой бедный, дорогой Иван! Прощай, до новой вечной встречи!..

«Иллюстрированная Россия», 1939, № 6, Париж

Вступительная заметка, публикация и примечания Рашита Янгирова

РОМАН ПОЛАНСКИЙ

РОМАН

ГЛАВА 14

Я не ошибся. Воодушевившись потеплением политического климата, Боссак вскоре позвонил мне с предложением еще раз попробовать представить комиссии «Нож в воде». Я переработал несколько сцен, добавил отдельные реплики, дабы придать «больше социальности», после чего Боссак отправился с моим сценарием в Министерство культуры, дав там понять, что последние два года я не покладая рук трудился, стремясь исправить недочеты. На сей раз нам дали «добро».

Я уселся в «Мерседес» и в одиночестве отправился в Польшу. Барбара была в Риме на съемках очередного фильма.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6 — 8.

По приезде я обнаружил, что съемочная группа относилась к предстоящей работе с не меньшим восторгом, чем и сам я. Мне предстояли съемки первого полнометражного художественного фильма, для меня это была проверка огнем. Естественно, я заручился поддержкой старых друзей. Ассистентами режиссера стали Анджей Костенко и Куба Гольдберг, Ежи Липман стал оператором, а Войтеку Фриковскому, великолепному пловцу, я пообещал роль спасателя.

Я начал подбирать актеров. На роль мужа, журналиста средних лет выбрал привлекательного, немного манерного театрального актера с большим опытом — Леона Немчика, который вполне вписывался в образ. Сначала молодого попутчика я собирался играть сам, но Боссак меня отговорил. Всякий режиссер, снимающий свой первый художественный фильм, становится мишенью для нападок критики, а если на мне будет лежать ответственность и за сценарий, и за режиссуру, и за одну из трех главных ролей, меня вполне могут обвинить в эгоцентризме. Труднее всего оказалось подобрать исполнительницу на роль жены журналиста. Единственной, кто отвечала моим представлениям об этом персонаже, была Ева, которая играла в «Пепле и алмазе» Вайды, но работать с новичком ей было неинтересно, так что я решил искать непрофессионала. Мне нужна была девушка, которая в одежде выглядела бы серенькой, обыкновенной. А в бикини она должна была оказаться неожиданно зрелой и желанной. Обоим этим требованиям удовлетворяла Йоланта Умека, которую я заметил в бассейне в Варшаве. После кинопробы я ее утвердил.

Поскольку большая часть действия происходила на воде, нам потребовалась целая флотилия: одиннадцатиметровая яхта, плавучая платформа для кинокамеры, лодка для электриков, моторные лодки, чтобы буксировать и перевозить грузы. Постоянно менявшаяся погода сводила с ума. Посредине съемок облака вдруг становились совершенно другими, и приходилось либо начинать все сначала, либо переходить к другой сцене. Нередко в ответ на ставший традиционным вопрос: «Сколько метров?» в конце дня слышалось: «Ноль!»

С актерами были свои проблемы. Я впервые понял, что к каждому исполнителю нужен свой подход. С Леоном Немчиком работалось просто: достаточно было показать ему, чего я хочу, и он все выполнял. Настоящим же наказанием и на съемочной площадке и вне ее стала Йоланта Умека. Начнем с того, что она не умела плавать. Фриковский безуспешно попытался преподать ей ускоренный курс, но в конце концов нам пришлось взять дублера. Что же касается игры, то здесь проблема была не только в неопытности — к этому я был готов. Меня выводила из себя необходимость работать с человеком, который не может заучить свои реплики, запомнить, куда девать ноги или когда снять солнечные очки. Но еще более меня раздражала ее пассивность. Естественность и безыскусность, которые сначала меня привлекли, оказались проявлениями полной тупости.

Мы пробовали мягкое убеждение и бесконечное долготерпение. Потом перешли к более жесткой тактике, чтобы вывести ее из зомбиподобного состояния. Все напрасно. Наконец в ход пошла непристойная ругань — нет, не по злобе, а просто чтобы вызывать у нее хоть какую-то реакцию. В сцене, когда она считает, что парнишка утонул, она должна вздрогнуть, когда он появляется из воды и перелезает через борт. Мы снимали один дубль за другим — и все без толку. Костенко осенило в нужный момент выстрелить из ракетницы у нее за спиной. Это сработало.

С Йолантой у нас была и еще одна проблема: она стала с угрожающей скоростью набирать вес. Сексуальная Йоланта из первых сцен превращалась в почти неузнаваемую матрону. Нужно было что-то делать. Мы с Костенко стали с ней бегать, а когда она упиралась, тащили за ремень, привязанный к кисти руки. Мы велели повару подавать ей порции поменьше и никаких добавок, но ничего не помогало.

Вскоре мы узнали почему. Йоланта оказалась скрытой обжорой: у себя в каюте она прятала под полкой хлеб, яблоки, колбасу.

Я подумал, что, может быть, немного секса отвлечет ее от еды. Среди мужчин на яхте это стало обычной темой для разговоров, но никто не вызывался пожертвовать собой ради общего блага.

Обжорство Йоланты давало пищу для бесконечных шуток. Как-то раз по дороге на съемки Фриковский вытащил кусочек поролона из спасательного жилета и принялся жевать. Любая еда привлекала внимание Йолан-

ты. С набитым ртом Фриковский объяснил, что наполнитель наших спасательных жилетов представлял собой своего рода пищу. Мы все последовали его примеру и стали жевать кусочки поролона. Йоланта тоже взяла кусочек, пожевала и проглотила. На вкус он ей явно не понравился, но она весело заявила: «Не сомневаюсь, что это очень питательно».

Я довольно рано столкнулся с прессой. Репортер из «Экрана» целый день провел на съемках и показался нам вполне безобидным. Однако в его статье под названием «Ради кого и ради чего?» говорилось о роскошной жизни на яхте, о множестве шикарных автомобилей, за которые платит польский налогоплательщик. Заметка имела столь катастрофические последствия, что Боссак лично прибыл разбираться. И хотя он сам увидел, что обвинения в экстравагантности абсурдны, заставил меня сменить использовавшийся как реквизит «Мерседес» на «Пежо».

Затем один за другим последовали еще два удара.

Мы вернулись со съемок и узнали, что умер Анджей Мунк. Я не мог смириться с тем, что никогда больше его не увижу. Его маленький черный «Фиат» лоб в лоб столкнулся с грузовиком. Как он, наверное, и сам пожелал бы, мы в тот вечер устроили поминки в таверне, рассказывали о нем веселые истории. Вспоминали, какой он был мастер розыгрышей, какое у него было чувство юмора.

Второй скверной новостью я ни с кем не мог поделиться. Мне никак не удавалось дозвониться Барбаре в Рим. У меня сложилось впечатление, что портье в отеле от меня что-то скрывает. А потом кто-то прислал вырезку из итальянского киножурнала, на которой были изображены Барбара и Джилло Понтекорво в ночном клубе. Хотя Барбара ни разу ни словом о нем не обмолвилась, все вдруг стало на свои места.

Когда я до нее, наконец, дозвонился, голос у нее был скорее смущенный, чем раскаивающийся. «Разве ты не получил моего письма?» — спросила она. Нет, я его не получал. Она сказала, что написала мне длинное послание, где «все объяснила», и после паузы добавила: «Не очень приятное письмо».

Я сделал вид, что не понимаю, к чему она клонит, но на самом деле и так уже все знал. Когда же письмо пришло, то худшие опасения оправдались. Но даже и в нем она не упомянула о Понтекорво, а просто писала, что ей нужно время. Чтобы подумать. О Барбаре я ни с кем не мог поговорить. Я был слишком горд, чтобы даже Фриковскому или Костенко сообщить о том, что меня отвергли.

Когда мы закончили съемки, уже наступила осень, и назад с Мазурских озер мы ехали по дорогам, укрытым ковром из красных и золотых листьев. Липман вез меня и Кубу Гольдберга в нашем съемочном «Пежо». В темноте мы приблизились к повороту. И в этот миг я вдруг понял, что Липман мчится слишком быстро. Мы скользили по влажным листьям прямо к лесу. Я едва успел закрыть голову руками.

Когда через несколько минут я очнулся, моим глазам предстало странное зрелище. Я вылез из-под приборной доски, где лежал в позиции эмбриона, и увидел, что из капота «Пежо» растет дерево. Фары все еще горели, но стали косить. Из ушей и носа у меня шла кровь. Липман и Гольдберг отделались легким испугом.

После того как мы довольно долго прождали помощи, меня отвезли в больницу в ближайший городок, где мне сообщили, что у меня трещина в основании черепа. Меня уложили в постель и велели не шевелиться. На следующее утро, почувствовав себя лучше, я встал и отправился в ванную. Но стены вдруг закачались, пол опрокинулся, и несколько дней я провалялся без сознания. Отец и Ванда приехали меня навестить, Ванда даже осталась. Она сняла комнатку поблизости и каждый день приносила мне домашнюю еду. Я был растроган и смущен.

Вопреки совету доктора я выписался через две недели. Будто кукушка, подбрасывающая яйцо в чужое гнездо, я подбросил пленки «Млекопитающих» для проявки вместе с последними сценами «Ножа в воде».

Просмотр фильма для прессы оказался катастрофой. После статьи в «Экране» критики вознамерились изничтожить мой фильм. Ну кто поверит в существование польского спортивного репортера, у которого есть и яхта, и «Пежо»? В тот период польская номенклатура начала быстро богатеть, а «Нож», помимо всего прочего, был протестом против привилегий. По злобе ли, из политических ли соображений, но большинство критиков громогласно требовали, чтобы им объяснили, о чем этот фильм. Отрицательных рецензий было столь-

ко, что «Камера» отказалась от мысли о гала-премьере и выпустила фильм в прокат без рекламы в нескольких маленьких кинотеатрах. Я даже не стал дожидаться премьеры. Попрощавшись с отцом и Вандой, я отправился во Францию на машине, которой и исчерпывалось все, что оставалось от моего брака.

ГЛАВА 15

В Париже вновь возникла Барбара. Как и следовало ожидать, ее отношения с Понтекорво долго не продлились. Когда несколько месяцев спустя Понтекорво приехал в Париж и рыдал у меня на плече, я не кривя душой мог сказать, что прекрасно его понимаю.

Но даже тогда мне не хотелось отпускать Барбару, правда, я смирился с тем, что развод неизбежен. Я нашел адвоката и договорился встретиться с Барбарой перед его офисом. Прождав целый час, я позвонил и в изумлении услышал в трубке ее голос. Неужели ей все это настолько безразлично? Неужели она забыла?

С полным бесстрастием она ответила:

— Я подумала, нам лучше больше не встречаться.

И вот тогда произошло нечто странное. Будто разорвалась какая-то незримая связь. Я почувствовал себя невесомым, свободным как птица. Это же Париж, говорил я себе. У меня есть талант, друзья, передо мной целая жизнь.

Я принялся искать работу. Позвонил Игнасу Таубу. Он сказал, что я зря теряю время в Париже, и велел как можно быстрее приезжать в Мюнхен. «У нас для тебя кое-что есть», сообщил он. Больше он не пожелал ничего объяснять, а только пообещал, что вскоре я стану режиссером крупного военного фильма.

Тауб сообщил, что договорился о большой немецко-югославской копродукции. Фильм предполагалось снимать по роману известного югославского писателя, ветерана второй мировой войны, сценарий должен был писать Марек Хласко. Третий участник переговоров, Роберт Аздерболл, все время с восторгом встревал в беседу, добиваясь, чтобы я наверняка понял, сколь великие свершения ждут нас впереди.

Звучало все это очень заманчиво, но из осторожности я задал пару вопросов. Кто финансирует подготовительный период? Сколько хочет автор за право экранизации? Я-то знал, что Тауб всегда на грани банкротства.

— Не порти всем настроение, — сказал Тауб. — У нас есть надежная опора. Ее зовут Рифка Шапиро. Куча денег. Ею занимается Аздерболл, они скоро поженятся. Сегодня мы все у нее обедаем.

Рифка Шапиро была владелицей фабрики одежды и жила вместе с матерью в роскошной квартире, заставленной дорогой, но безвкусной мебелью. Мать говорила мало, зато по делу.

— Рифка, если тебе нравится фильм, купи себе билет. Купи все билеты в кинозале — так будет дешевле, — говорила она.

— Мама, — не утерпел Аздерболл, — не вмешивайтесь, — и едва слышно добавил: — А то мы отправим вас в дом для престарелых.

Все мы, включая Рифку, решили ехать в Белград и обсудить все вопросы с представителями югославской государственной кинокомпании, которая должна была стать нашим партнером.

Как выяснилось, в придачу к гонорару автор получал подержанный «Мерседес» Рифки, который, естественно, сломался.

В Белграде мы сделали вид, что обсуждаем наш совместный проект, даже съездили посмотреть возможные места съемок. Потом все вернулись домой.

Больше я ничего не слышал ни о проекте, ни о Рифке Шапиро, ни о югославском писателе.

Я окончательно убедился, что мое будущее — это Париж. На тот период как раз приходился пик «новой волны». Неопытными молодыми любителями снимались очень дешевые и в большинстве очень плохие фильмы. Многие из них проваливались, но те, что имели успех, переворачивали представления о том, что такое хит. Во французской кинопромышленности царил переполох, потому что не было больше формулы успеха. Продюсеры шли на риск, боясь пропустить какого-нибудь никому не известного режиссера или какой-нибудь совершенно непонятный сценарий, который мог бы принести им известность. Имел значение и интеллектуальный снобизм. Страшась обвинений в мещанстве, критики восхваляли плохо сделанные заумные фильмы, которые отличались не только замедленным развитием действия, но были еще и попросту скучны и напыщенны.

Сам я никогда не был и не хотел быть частью «новой волны». Я слишком высоко ценил профессионализм и педантичность в работе. Хотя я и считал «400 ударов» Франсуа Трюффо очаровательным фильмом, хотя мне и нравилась картина Жан-Люка Годара «На последнем дыхании», прочие ленты, за исключением ранних работ Клода Шаброля, раздражали любительщиной и отвратительной техникой. Досмотреть их до конца было для меня изощренной пыткой.

Рустан, который внимательно следил за развитием этого направления, стремясь ничего не упустить, заказал мне сценарий. Идея его была вполне стандартной. «Почему бы не написать про девушку-польку, которая приезжает в Париж и влюбляется во француза, — предложил он. — Мне видится что-нибудь малобюджетное вроде картины «Хиросима, моя любовь».

Я написал синопсис и дал его посмотреть Жерару Брашу. Тот остался невысокого мнения о моем творении, и я его не винил. «А что, если нам попробовать поработать над этим вместе?» — подумал я. Мы так и сделали, но ничего хорошего не получилось. А потом я предложил забыть про Рустана и написать что-нибудь, что понравилось бы нам обоим и что нам захотелось бы увидеть на экране.

Как оказалось, у нас с Жераром было много общего: одинаковое чувство юмора, одинаковое восприятие абсурдности. Хотя я больше, чем он, знал о кино и технике написания сценариев, он все схватывал на лету. Он был очень гибким человеком и никогда не возражал против того, чтобы отбросить сделанное и все начать с нуля.

Сначала мы представили себе отрезанный от мира водой дом, который терроризирует скрывающийся от правосудия гангстер. Персонаж Дики, скандального, неприспособленного человека, я писал со своего друга Анджея Кательбаха.

Если бы на том этапе меня спросили, а какова тема, я не смог бы ответить. Темы не было, было лишь желание выразить наше психологическое состояние. И с Жераром, и со мной недавно плохо обошлись женщины, и характер Терезы до некоторой степени родился из мести. Тогда мне и в голову не приходило, что фильм можно будет снимать где-то, кроме Франции.

В конце концов мы показали сценарий Рустану, который в восторг не пришел. В лучшем случае, дескать, может получиться короткометражка. В том же здании находилась компания «Альфа продюксьон», с которой мы и заключили контракт на постановку картины «Если придет Кательбах». Я согласился работать за гроши, но, как оказалось, я и грошей-то так и не получил. Из нашего проекта ничего не вышло.

Тем временем в Венеции мой фильм «Нож в воде» получил премию критики, а «Млекопитающие» — первую премию на фестивале короткометражных фильмов в Туре.

Но даже и после этого никто нас в Париже всерьез не принимал. Мы с Жераром совершенно не умели себя рекламировать. Я по-прежнему был похож на ученика средней школы, а по-французски говорил с сильным польским акцентом. Я не умел вести светские разговоры и не знал правил этикета, которым французы придают такое большое значение. Только Рустан по-прежнему подозревал, что какой-то неопределенный талант у меня все же есть, и не хотел упустить свой шанс. С огромной осторожностью, как китайский ростовщик, он давал мне в долг мелкие суммы денег, никогда наотрез не отказывая, никогда не требуя немедленного возврата.

ГЛАВА 16

Я снова был один, но далеко не беззаботен. Краткие интерлюдии жизни за казенный счет во время съемок или фестивалей чередовались с более продолжительными периодами откровенной нищеты. Мы либо пировали, либо голодали.

Я отправился в Америку, где «Нож в воде» показывали на I Нью-Йоркском кинофестивале. Арчер Кинг, представитель небольшой компании, которая купила мой фильм для проката в США, прислал мне приглашение. Транспортные расходы и проживание оплачивались фестивалем.

В аэропорту меня встретил лично Арчер Кинг. Меня поместили в такие апартаменты, будто я был членом королевской семьи, но не дали карманных денег. Своих же у меня, естественно, не было. Отсюда возникли некоторые мелкие проблемы. К примеру, в чемодане протек шампунь и залил мой единственный костюм. Арчер Кинг позаботился о том, чтобы его отстирали и отгладили прежде, чем мне

понадобится появиться в нем на фестивале в Линкольн-центре.

Мои первые американские впечатления были довольно двойственными. Нью-Йорк сразу же развеял некоторые иллюзии. Кроме небоскребов, там были и весьма непрезентабельные заведения: захудалые бары, магазинчики, дешевые распродажи. Улицы оказались уже, чем я воображал, неровными и грязными. Я был удивлен, но одновременно нашел во всем этом что-то очень знакомое и успокаивающее.

Больше всего меня поразили люди. В Польше общение носит официальный, регламентированный характер. Формалистика французов еще хуже, а за два прошедших года я больше почти ни с чем и не сталкивался. Теперь же меня со всех сторон приветствовали гостеприимные незнакомцы, которые называли меня по имени, приглашали домой, вели себя так, будто мы старые друзья.

В Нью-Йорке во время фестиваля я давал много интервью, но по-английски говорил плохо, настолько плохо, что когда меня попросили представить свой фильм перед фестивальным просмотром, мне пришлось пойти на хитрость. Меня пригласили на сцену и поставили перед микрофоном. «Я плохо говорю речи, поэтому делаю кино. Так что давайте сразу смотреть фильм», — сказал я по-польски. Ничего не понявшие зрители захихикали. Я выдержал паузу, потом повторил то же самое по-французски. Последовали аплодисменты. После новой паузы я произнес такую же предварительно заученную английскую фразу. Еще не посмотрев ни метра фильма, зрители уже были на моей стороне. Потом я узнал, что во многих отношениях ньюйоркцы — самые отзывчивые зрители.

Кульминацией моего пребывания в Нью-Йорке стало появление кадра из моего фильма на обложке журнала «Тайм». Я, конечно, знал, что «Тайм» — влиятельный журнал, но я помнил в основном традиционные обложки со старомодными фотографиями политических деятелей, которым тогда поклонялись издатели журнала. Поместить же на обложку черно-белую фотографию из восточноевропейского фильма было смелым новшеством, которое я не оценил по достоинству.

Мне, как обычно, казалось, что в Париже после фестиваля все должно измениться. Однако единственным ощутимым результатом было мое решение выучить английский. Я потратился на лингафонный курс и начал усердно заниматься.

Моя профессиональная жизнь, однако, легче не стала. Мы с Жераром обожали наш сценарий под названием «Если придет Кательбах», но процесс его преобразования в фильм шел очень трудно. Многие им интересовались, но это ни к чему не приводило.

В декабре 1964 года меня пригласили в Мюнхен на Неделю польского кино. Здесь в отеле ко мне подошел некто Джин Гутовски, поляк с американским паспортом, живущий в Лондоне. Гутовски был хорошо воспитанным светским львом, обладавшим неплохим вкусом в одежде и вине. Его достижения как продюсера не впечатляли — незначительная постановка в Германии, телесериал в США, — но по нашему поводу он строил самые радужные планы. Он предлагал наладить некое долгосрочное сотрудничество между продюсером и режиссером, но настаивал, что начинать можно только в Лондоне. Когда он пригласил меня к себе и прислал билет, я поехал. Как оказалось, он жил в элегантно оборудованной квартире на Итон-плейс, которая сплошь была заставлена бронзовыми бюстами его жены Джуди. Я узнал, что Джин не только денди, но и по-настоящему талантливый скульптор.

В Лондоне меня знали лучше, чем в Париже, отчасти благодаря тому, что «Нож в воде» имел там некоторый коммерческий успех и получил прекрасные отклики критиков. Но за «Кательбаха» по-прежнему никто не хотел браться.

«Нож в воде» был выдвинут на «Оскар» как лучший иноязычный фильм 1963 года, и меня пригласили на торжественную церемонию.

В Лос-Анджелес я полетел первым классом, в аэропорту меня встретил огромный лимузин с польским флагом, и я отправился в отель «Беверли Хиллз», будто был представителем иностранной державы. Я словно вступил в новый безопасный мир. Отель располагался посреди поросшей пальмами лужайки и напоминал скорее какой-то уединенный курорт. Я начинал чувствовать себя уверенным, богатым, частью кинематографической элиты. И почему только все не жили так! Я был настолько наивен, что поразился, когда служащие отеля сразу же стали обращаться ко мне по фамилии.

Меня повезли на экскурсию в «Диснейленд» в обществе других кандидатов на «Оскар», включая Феллини и его жену Джульетту Мазину. Мы словно открывали Америку наших детских мечтаний. С тех самых пор как в Кракове я стал собирать в мусорных баках обрезки пленок «Белоснежки», диснеевские герои пользовались моей особой благосклонностью.

Теперь я уже вполне сносно мог изъясняться по-английски, отчего мое пребывание здесь стало еще приятнее.

Как я обнаружил, Нью-Йорк — это еще не все Соединенные Штаты. Здесь, в Лос-Анджелесе, небоскребов не было; здесь вы жили будто в деревне, но со всеми преимуществами города. Все было чистенько и аккуратненько. Один раз я видел, как садовник-японец подстригает траву ножницами, чтобы она не закрывала кромку тротуара. На меня произвело большое впечатление, с какой тщательностью готовилась церемония вручения «Оскаров». Ничто не было пущено на самотек. Нам посоветовали, как лучше одеться («однотонные черные или белые наряды плохо выглядят на фотографиях»), как себя вести («по дороге на сцену не следует останавливаться, чтобы принять поздравления»).

Я прилетел в Лос-Анджелес, не питая никаких надежд, что увезу с собой награду, но о «Ноже в воде» столько писали, все были так оптимистично настроены, что я начал мечтать наяву. Ведь все-таки мой фильм вошел в пятерку тех, что выбрали из многих десятков. С другой стороны, он соперничал с таким шедевром, как «8 ½», который произвел на меня в Канне глубочайшее впечатление. В глубине души я считал, что «8 ½» — бесспорный претендент на «Оскар» как лучший зарубежный фильм.

Вечером 13 апреля я сидел в зале рядом с Феллини и Джульеттой, которая даже расплакалась от нервного напряжения. Хоть я и сам тоже волновался, мне все же удавалось сохранять внешнее спокойствие. Как и всегда в подобных случаях, неизвестность и ожидание были невыносимы. Ведущие никак не могли разорвать конверт, никак не могли прочитать, что там написано. Когда «8 ½» получил «Оскар», Джульетта разрыдалась, Феллини вышел на сцену, а я аплодировал громче всех. В глубине души я испытал некоторое разочарование, но одновременно и подъем. Проиграть такому сопернику не было позором.

Когда церемония вручения «Оскаров» осталась позади, я перебрался из своего роскошного отеля в самые дешевенькие комнаты, которые только сумел отыскать. Теперь в моем распоряжение были лишь мои собственные финансы, и я отправил отчаянную телеграмму Джину Гутовски, который прислал мне 400 долларов.

А тем временем в Лондоне Джин Гутовски нашел людей, которые были готовы заключить со мной контракт. С первого взгляда «Комптон груп» можно было принять за крупный конгломерат индустрии развлечений. На самом же деле группа существовала за счет доходов от мелкого заведения в Сохо под названием «Комптоновский киноклуб», где показывали фильмы, считавшиеся в то время в Лондоне порнографическими. Группа делала на этом такие деньги, что решила изменить свой имидж, так что ее интересы совпали с нашими.

Несмотря на стремление поставить фильм вместе со мной и Джином, ни Майкл Клингер, ни Тони Тенсер (оба представители «Комптон груп») и слышать не хотели о «Кательбахе». Им нужен был фильм ужасов. В Париже мы с Жераром принялись за работу. Сценарий «Отвращение» мы закончили за семнадцать дней.

ГЛАВА 17

Сценарий мы писали с единственной целью — добиться, чтобы Клингер и Тенсер согласились его финансировать. А чтобы они попались на крючок, сценарий должен был быть безоговорочно ужасным, ничто другое их не волновало. Что-то слишком утонченное отпугнуло бы их, поэтому история о буйствующей в квартире своей сестры шизофреничке со склонностью к убийствам включала в себя леденящие кровь сцены, граничащие с канонами фильмов ужасов. Оригинальности следовало добиваться манерой повествования, которую мы хотели сделать как можно реалистичнее и психологически достовернее.

Ясно представляя себе, какое чувство ужаса мы хотим передать, мы искали вдохновение в знакомых нам по реальной жизни ситуациях. Большинству людей когда-то приходилось испытывать неосознанный страх от ощущения чьего-то невидимого зловещего присутствия. Забытая перестановка мебели, скрип по-

ловой доски, падающая со стены картина — все это способно вызвать такое ощущение.

Нашу главную героиню — маникюршу Кэрол — мы писали с девушки, которую Жерар знал в Париже. При первом знакомстве в ней кроме красоты поражала какая-то невинность и сдержанная безмятежность. Другая ее сторона открылась нам только тогда, когда она стала жить с нашим знакомым. Тот рассказывал про нее странные вещи: ее одновременно и привлекал, и отталкивал секс, с ней случались внезапные и непредсказуемые приступы буйства. Здесь возникала наша вторая не менее значительная тема: неведение живущих вместе с психически ненормальными, у которых сила привычки притупила остроту восприятия необычного.

«Комптон груп» благожелательно отнеслась к нашему сценарию. Я полетел в Лондон, где Джин подыскал мне квартиру почти рядом со своей. В таких роскошных хоромах я еще ни разу не жил. Клингер не только оплачивал мое проживание там, но и снабдил машиной. Я обнаружил, что он попросил переделать ее так, чтобы она не могла двигаться быстрее пятидесяти миль в час, но я взял реванш, тайно начав подготовку к гонкам по «Формуле-3».

Чтобы не скучать, я привез с собой Жерара Браша. Я действовал как рабочий-иммигрант, который при первой же возможности перевозит к себе семью. А тем временем шла работа над английским вариантом нашего сценария.

Успех фильма зависел от атмосферы в квартире, где происходили основные события. У себя в гостиной я вместе с художником-постановщиком построил макет, прибегая к рисункам всякий раз, как мой английский подводил меня. Мне хотелось показать галлюцинации Кэрол при помощи камеры, увеличивая их воздействие за счет использования все более и более широкофокусной оптики. Но одного этого было мало. Мне хотелось менять размеры квартиры — расширять комнаты и коридоры, отодвигать стены, чтобы зрители могли в полной мере прочувствовать свойственное Кэрол искаженное видение мира. Соответственно мы спроектировали стены декораций так, чтобы их можно было отодвигать и удлинять, вставляя дополнительные панели. «Растянутый» таким способом коридор в ванную приобретал кошмарные размеры.

У меня возникли некоторые проблемы с подбором актеров. Я остановил свой выбор на Иене Хендри, Джоне Фрейзере и Пэтрике Уаймарке. Хотя на Хендри и Фрейзера был большой спрос, они согласились сниматься за намного более скромное вознаграждение, чем можно было бы ожидать. После благоприятных отзывов критики о «Ноже в воде» им было любопытно поработать с экзотическим молодым дарованием.

Когда дело дошло до Катрин Денёв, моей героини, мне пришлось потруднее. Клингер считал, что приглашать ее — ненужная экстравагантность. И лишь когда я уперся, он капитулировал. Как оказалось, фильм стал многим обязан ее исключительной красоте и дарованию.

Я вновь встретился с Виктором Лоунсом, который как-то раз угощал меня в Канне. Он будто воплощал в себе все черты, которые обыкновенно приписывают американцам. Быстро говорил, был решительным, энергичным, самоуверенным, не стеснялся в выражениях. По европейским стандартам его назвали бы даже наглым. Днем он работал не менее усердно, чем я, наблюдая за постройкой «Плейбой клаб», а ночами развлекался, пожалуй, еще усерднее. Виктор славился своим гостеприимством. Его гостиная была одновременно кабинетом и офисом. Трудно было провести границу между его рабочим днем и вечеринками, которые он устраивал почти каждый день и куда стекались практически все оказавшиеся в Лондоне звезды американского шоу-бизнеса. Виктор наслаждался своим богатством и связями; приемы и развлечения стали для него частью работы. Он принимал знаменитостей не столько из снобизма, сколько, как он сам говорил, потому, что они скорее интересные личности, чем ничтожества, иначе не добились бы такого положения. Некоторые считали, что он просто хочет проявить себя, я же предпочитал думать, что он человек без комплексов и лицемерия. В наших характерах было что-то общее, и наша дружба быстро окрепла.

В первый день съемок меня удивила и насторожила манера работы моего оператора Джилберта Тейлора. Он применял главным образом свет, отраженный от стен или потолка, и никогда не пользовался экспонометром. Однако после проявки первых же кадров стало очевидно, что он обладает потрясающим,

безошибочным чутьем, и выдержка на пленке была безукоризненна. У Джила был огромный операторской опыт, он начал еще в 30-е. Участвовал в рискованных рейдах в Германию вместе с «Pathfinders» — «глазами» командования бомбардировщиков Королевских воздушных сил, в результате чего был глух на одно ухо. Расхождения у нас с ним были лишь в одном вопросе. Джил не хотел использовать широкофокусную оптику для крупных планов Катрин Денев, а мне это было необходимо, чтобы передать процесс психического распада Кэрол. «Терпеть не могу поступать так с красивой женщиной», — бормотал Джил.

Мой гример Том Смит тоже не мог понять, почему я требую снимать Катрин без всякого грима, — я разрешал лишь немного подчеркнуть глаза. А делал я так потому, что хотел уловить малейшие нюансы настроения и знал, что все они пропадут под слоем традиционно принятого в кино грима. В тот период большинство кинозвезд покрывали лицо столь толстым слоем косметики, что он вполне подошел бы для театра Кабуки.

Я еще не сталкивался с кинопрофсоюзами и не знал, что сверхурочную работу надо со всеми заблаговременно обсуждать. Вот как-то вечером, когда мы сильно выбились из расписания, все без звука проработали лишний час. Мы снимали сцену, в которой переполняется ванна, и прерваться на середине было бы катастрофой. Никто не возмутился и не ушел, хотя все имели на это полное право. По последовавшему за этим всеобщему изумлению я понял, что это было уникальное, почти историческое событие.

У меня не было специальной группы, занимавшейся спецэффектами, я все делал сам, поэтому на это уходило больше времени, чем предполагалось. Труднее всего было имитировать простейшие галлюцинации. Немало головной боли причинило нам внезапное появление трещин на стенах. Перед каждым дублем их приходилось заново покрывать штукатуркой и красить, чтобы в нужный момент они снова появились после нажатия на рычаг. Одну деталь — прорастающую картошку, по которой можно судить, сколько времени назад началось безумие Кэрол, — я позаимствовал из своего детства: перед войной бабушка на кухне проращивала бобы.

Когда я работал с Катрин Денёв, я чувствовал себя так, будто танцевал с великолепным партнером. Она точно знала, чего я жду от нее на площадке, и сразу входила в образ, причем настолько серьезно, что когда завершились съемки, она и сама стала молчаливой и немного не в себе. Несмотря на безупречный профессионализм, с Катрин была одна проблема: она не желала появляться на экране ни обнаженной, ни даже полуобнаженной и поначалу во что бы то ни стало хотела поддеть что-нибудь под прозрачный халатик. Я возражал против трусиков, поэтому мы сошлись на телесного цвета трико. Однако когда дошло до дела, она снялась в одном халатике.

Несмотря на то что по-английски я все еще говорил не слишком хорошо, ни с актерами, ни со съемочной группой серьезных проблем не возникало. Сложности заключались в другом: бюджет фильма был нереалистично занижен, к тому же у меня на работу уходило больше времени, чем предполагалось первоначально. Чтобы как-то оправдать перед самим собой работу над «Отвращением», я должен был придать фильму значительность, которая сразу бы выделила его из ряда обычных фильмов ужасов. А следовательно, снимать я должен был по своим правилам. Улучшить картину я мог, лишь добиваясь качества, а на это уходили дополнительное время и средства, на что не рассчитывала «Комптон груп».

Начальные пятнадцать минут фильма специально задуманы как подготовка к тому жуткому моменту, когда у Кэрол появляется первая галлюцинация: в зеркале на захлопывающейся дверце гардероба она видит отражение притаившейся в углу угрожающей мужской фигуры. Чтобы добиться шока, от которого зрители подпрыгивали бы в креслах, требовалась убаюкивающая подготовка. Клингер хотел, чтобы я сократил число вступительных сцен, иллюстрирующих однообразную жизнь Кэрол, но я уперся. Зрителя надо убаюкать, ему должно стать чуть ли не скучно, а потом его нужно как следует встряхнуть.

Клингера и Тенсера удивляло то, что они видели, когда время от времени наведывались к нам на съемки. В сцене, когда Кэрол находит опасную бритву, принадлежащую любовнику своей сестры, мне показалось, что деталь недостаточно бросается в глаза. А поскольку для сюжета она имела большое значение (Кэрол позже воспользуется ею, чтобы убить домовладельца), ее нужно было как-то выделить. Желаемого эффекта я в конце концов

добился, прикрепив к ручке полоску серебряной фольги. Из-за этого на кадр с бритвой потребовалось несколько часов.

Клингер и Тенсер считали, что я добиваюсь излишнего совершенства, и убеждали меня работать быстрее, делать меньше дублей. В результате «Отвращение» стало неким художественным компромиссом, в котором я так и не достиг желаемого качества. Сейчас мне кажется, что спецэффекты выполнены небрежно, а декорации могли бы быть лучше. Из всех моих фильмов «Отвращение» самый неряшливый, технически он намного ниже того стандарта, к которому я обычно стремлюсь.

По мере работы экстренные совещания, нотации и упреки становились все более и более частым явлением. Они настолько утомляли меня, что я заявил Джину Гутовски, что готов все бросить. Мне нечего было терять, ведь все мои пожитки спокойно умещались в одном чемодане.

И все же при всех своих недостатках «Отвращение» обещало стать неплохим фильмом. Бюджет был нереалистично занижен до 45 тысяч фунтов, но и при окончательной стоимости в 95 тысяч картина обошлась достаточно дешево.

Несмотря на напряженность и трения, я наслаждался жизнью в Лондоне. Я обнаружил, что англичанки менее расчетливы и более прямодушны, чем все девушки, с которыми мне приходилось сталкиваться. Если они намеревались лечь с вами в постель, они так и делали, если же нет, то сразу давали это понять. Впервые я почувствовал себя совершенно свободно с противоположным полом. До меня вдруг дошло, что в любви, как и в актерской игре, спорте или музыке, раскованность — ключ к успеху. До тех пор я, вероятно, был весьма посредственным любовником — слишком зажатым, слишком боявшимся отказа.

Один из самых жутких моментов в работе над «Отвращением» настал, когда я первый раз увидел фильм целиком в черновом монтаже, без музыки и звуковых эффектов. После этого режиссер обыкновенно остается в недоумении, что же, собственно, у него получилось после всех дней и месяцев работы. Этот вариант уже не волнует вас так, как первые отпечатки кадров, отснятых за день, но и законченной атмосферы фильма в нем тоже еще нет. В нем есть вроде бы все, но везде чего-то не хватает. Теперь я уже научился подготавливаться к таким моментам, зная, что наверняка буду удручен. Тогда же я был еще достаточно неопытен и глубоко переживал.

Оставалось еще одно препятствие — Британская комиссия по киноцензуре. К моему восторгу, фильм оставили как есть, не попросили даже приглушить звук в сцене, где сестра Кэрол занимается любовью в соседней комнате, — смелое решение для 1964 года. Присутствовавший на просмотре психиатр Блейк поинтересовался у нас с Жераром, откуда мы столько знаем о шизофрении. Он сказал, что Кэрол — клинически точный случай шизофренички с наклонностями к убийству. Мне было неловко признаваться, что мы полагались на собственное воображение.

Чтобы привлечь внимание критики, было решено поместить в «Плейбое» несколько фотографий обнаженной Катрин Денёв. Когда я позвонил, Катрин отказалась, но немногие женщины, включая кинозвезд, начисто лишены тщеславия. Я заверил ее, что один мой знакомый фотограф выполнит все с величайшей тактичностью, и попросил ее по крайней мере встретиться с ним, если мне удастся уговорить его съездить в Париж. Она не только встретилась с ним и сфотографировалась, но и вышла за него замуж.

В Лондоне после премьеры фильм удостоился хороших отзывов критики и принес неплохие доходы. Когда он вышел в прокат в Европе, последовали новые положительные рецензии, хотя кое-кто писал, что «Отвращение» уступает «Ножу в воде».

Теперь можно было вновь заговорить о «Кательбахе», или «Тупике», как стал называться наш сценарий. Окончательно принять решение Клингеру помог Берлинский фестиваль 1965 года, на котором «Отвращение» получило «Серебряного медведя» и собрало большую аудиторию. Потрясенный тем, что «Комптон груп» наконец-то завоевала международный приз, Клингер вцепился в «Серебряного медведя» и так и не отдал его мне. После этого, а также после серии новых переговоров он согласился финансировать «Тупик».

Продолжение следует

Перевод с английского
М.Теракопян

МАРГЕРИТ ДЮРАС

ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

В вестибюле ресторана стоит большое зеркало.

Девочка проходит мимо. Видит себя. Мужская фетровая шляпа цвета розового дерева с широкой черной лентой, черные стоптанные туфли, украшенные бисером, чересчур ярко накрашенные губы — все, как тогда, на пароме.

Она смотрит на себя — даже подошла поближе, чтобы рассмотреть получше. Смотрит пристально. С трудом узнает себя. Не понимает, что случилось. Это она поймет гораздо позже: у нее уже сейчас то потерянное лицо, что будет потом всю жизнь.

Китаец останавливается. Обнимает Девочку, тоже смотрит на нее.

— Ты устала... — говорит он.

— Нет... не в этом дело... Я постарела. Посмотри на меня.

Он смеется. Потом становится серьезным. Потом берет в свои ладони ее лицо и рассматривает его.

— Да, правда, — говорит он. — Постарела за одну ночь.

Он закрывает глаза. Возможно, это и есть счастье.

Из ресторана доносится оглушительный рев — это китайские цимбалы, непереносимые для непривыкшего уха. Китаец просит, чтобы их посадили в другом зале.

Им предлагают маленький зал, предназначенный для случайных гостей. Здесь не так слышна музыка. На столах скатерти. Довольно много посетителей-европейцев: французов, английских туристов. Меню написано по-французски. Официанты выкрикивают заказы по-китайски для тех, кто работает на кухне.

Китаец заказывает жареную утку с фасолевым соусом. Девочка — холодный суп. Для китайского ресторана она вполне сносно объясняется по-китайски, не хуже какой-нибудь вьетнамки из Шолона.

Девочка внезапно прыскает со смеху прямо в лицо китайцу. Потом гладит его по щеке.

— Какая странная вещь — счастье, — говорит она. — Оно охватывает тебя внезапно, как и гнев.

Они едят. Девочка ест с жадностью. Китаец говорит:

— Удивительно, мне все время хочется увезти тебя...

— Куда?

— В Китай.

Она смеется, скривив губы:

— К китайцам... Я что-то не очень люблю китайцев...

— Понимаю.

Девочка говорит, что ей очень интересно, каким образом его отец сумел так разбогатеть. Китаец объясняет, что отец никогда ни с кем не говорит о деньгах, ни с женой, ни с детьми. Но он все-таки знает, как все это началось.

— Он начал строить дешевое жилье, — рассказывает китаец, — построил не меньше трехсот квартир. Многие улицы в Шолоне целиком принадлежат ему.

— И твоя квартира, конечно, тоже.

— Да, конечно.

Она смотрит на него. Смеется. Он тоже смеется. Это счастье.

— Ты единственный ребенок в семье?

— Нет. Но я единственный наследник всего

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6 — 7.

состояния. Потому что моя мать — первая жена моего отца.

Она не очень понимает, что это означает. Он говорит, что никогда не станет ей объяснять, что это совершенно ни к чему.

— А где ты жил в Китае?

— В Маньчжурии, я тебе уже говорил.

— Это на севере?

— Да, на севере. Там даже снег выпадает.

— Пустыня Гоби, кажется, недалеко от Маньчжурии.

— Не знаю. Возможно. Кажется, у нее есть еще и другое название. Мы уехали из Маньчжурии, когда Сун Ятсен объявил о создании Китайской Республики. Тогда мы продали все земли и все драгоценности моей матери. И уехали на юг. Я все отчетливо помню, мне было пять лет. Мама плакала, кричала, легла на дорогу и не хотела сделать ни шагу, она говорила, что предпочитает умереть, чем жить без своих драгоценностей.

Китаец улыбается Девочке.

— Мой отец умеет делать дела, тут он просто гений. Но я понятия не имею, как и когда он надумал строить эти квартиры. Идеи ему приходят тоже гениальные...

Девочка смеется. Он не спрашивает, почему она смеется.

— А твой отец, он потом выкупил драгоценности твоей матери?

— Да.

— А какие это были драгоценности?

— Нефрит, бриллианты, золото. Богатые китайские девушки обычно получают в приданое примерно одно и то же. Я не уверен... но, по-моему, изумруды там тоже были.

Она смеется.

— Почему это вызывает у тебя смех? — спрашивает он.

— Когда ты говоришь о Китае, у тебя появляется такой смешной акцент.

Они смотрят друг на друга. И улыбаются. Долгая улыбка. В этой улыбке уже нет страха.

— Мы почти не знаем друг друга, — говорит китаец.

Они опять улыбаются друг другу.

— Правда... я так до конца и не могу поверить, что ты тут, рядом со мной. Так о чем я говорил?

— Ты говорил о квартирах...

— Эти квартиры напоминают африканские хижины или деревенские лачуги. Их можно снять по твердой цене. Все предусмотрено. Для местных туземцев из деревень так лучше. Они живут все вместе и не чувствуют себя покинутыми, одинокими. У бедняков свои привычки, и они не хотят с ними расставаться. Многие спят в открытых галереях. Когда дует муссон, там прохладно.

— Знаешь, спать на улице — об этом можно только мечтать. Да еще все вместе и в то же время каждый отдельно, сам по себе.

Она смотрит на него. Смеется. Они все время смеются. Он снова стал настоящим китайцем. Он очень счастлив: ему и весело, и вместе с тем он глубоко серьезен — слишком сильное и хрупкое это его счастье. Они едят. Пьют.

— Я очень рад, что тебе нравятся такие квартиры, — говорит он.

В фильме, когда китаец начинает рассказывать про Китай, камера направлена на Девочку. Он, возможно, слегка помешан на Китае. Но это Девочке даже нравится.

— Китай вот уже многие века закрыт для иностранцев, ты знаешь об этом? — спрашивает он.

Нет, она не знала. Она вообще очень мало знает о Китае. Знает названия нескольких рек и гор, но больше не знает ничего.

Ему же дай волю — он только о Китае и будет говорить.

Он рассказывает, что в первый раз границу открыли в 1842 году, и этого добились англичане.

— Это тебе известно? — спрашивает он.

Нет, неизвестно. Она говорит, что не знает о Китае ничего, совсем ничего. Он продолжает рассказывать.

Приносят счет.

Девочка смотрит, как китаец платит.

— Ты опоздаешь в пансион, — говорит он.

— Я могу вернуться, когда захочу.

Китаец немного удивлен. Почему Девочка пользуется такой свободой? Это начинает тревожить его. Он улыбается Девочке, а в глазах страдание — отчаянное, почти детское.

Она молча смотрит на него.

— Ты в отчаянии. Сам этого не знаешь. Даже не подозреваешь. Но я-то вижу.

— Почему я должен быть в отчаянии?

— Из-за денег. Моя семья тоже страдает из-за них. Для твоего отца и моей матери они слишком много значат.

Она спрашивает у него, что он делает, когда наступает ночь. Он отвечает, что ходит со своим шофером в бар на берегу реки. Они пьют рисовую водку и болтают о том, о сем. Иногда возвращаются с восходом солнца.

Девочка спрашивает, о чем же они с шофером болтают.

— О жизни, — отвечает он. — Я все рассказываю своему шоферу.

— О нас с тобой тоже?

— Да, даже о богатстве моего отца.

Ночь, пансион «Льотей».

Двор пустынен. Возле столовой молодые слуги играют в карты. Один из них поет. Девочка останавливается. Сразу узнает песню. Она хорошо знает вьетнамские песни. Стоит и слушает. Молодой слуга, что смотрел на пасодобль, проходит по двору, они кивают друг другу, улыбаются.

Из-за жары все окна спален открыты. Девушки запрятались в белые клетки — занавески от комаров. Их едва можно узнать. В голубом свете коридорных ночников они выглядят совсем бледными, прямо умирающими.

Элен Лагонель шепотом спрашивает, как все прошло с китайцем. Просит описать его. Девочка говорит, что ему двадцать семь лет. Что он худой. И, наверно, в детстве был болезненным. Но никакой серьезной болезни у него нет. Он не работает, он вообще ничего не делает. Будь он беден, был бы просто кошмар, он бы умер с голоду, потому что не сумел бы себя обеспечить. Правда, сам он об этом не думает.

Элен Лагонель спрашивает, красив ли он. Девочка думает. Потом говорит: «Да». «Очень?» — спрашивает Элен. Да. Кожа — сама нежность, золотистая, и руки очень красивы, да и вообще все. Он красив с головы до ног.

— А его тело?

— Таким станет тело Пауло через несколько лет.

Девочке так кажется.

Элен говорит, что, возможно, опиум ослабляет его.

— Возможно. К счастью, он очень богат, и работать ему не нужно. Правда, богатство тоже сил не прибавляет. Он занимается только тем, что спит с женщинами, курит опиум и играет в карты... Понимаешь, миллионер-бездельник... — Девочка смотрит на Элен Лагонель. — Странно, именно таким он мне и нравится.

Элен говорит, что когда Девочка рассказывает о китайце, у нее, Элен, тоже появляется желание отдаться ему.

— Когда ты о нем так рассказываешь, я тоже желаю его.

— Очень?

— Да. Но с тобой, вместе с тобой.

Они обнимаются. Ведут себя неприлично, начинают громко рыдать, так что молодые слуги перестают петь и подходят к лестнице, ведущей в спальню.

— Я желаю его. Именно его. Ты это знаешь. Ты сама этого хотела.

— Я и сейчас этого хочу.

— Тебе, наверно, было больно.

— Очень больно.

Молчание. Потом Элен спрашивает:

— Так больно... что ни с чем не сравнимо?

— Да. Но это быстро проходит.

Молчание.

— Ты теперь обесчещена.

— Да. Навсегда, — Девочка смеется, — раз и навсегда.

— Ты не страдаешь оттого, что это сделал не белый мужчина?

— Нисколько. Мне совершенно все равно.

Молчание. Элен Лагонель тихонько плачет. Девочка не замечает ее слез.

— А я бы смогла с китайцем, как тебе кажется? — спрашивает Элен плача.

— Раз ты задаешь себе такой вопрос, значит, нет.

Тогда Элен просит Девочку, чтобы она не обращала внимания на ее слова, она произнесла их, потому что волнуется. Потом она спрашивает Девочку, как все-таки она решилась на такое.

— А по-твоему, как? — говорит Девочка.

— По-моему, все дело в том, что ты очень бедна.

— Возможно, — говорит Девочка и смеется — она взволнованна. — Мне очень хотелось бы, чтобы с тобой это тоже случилось. Правда, правда. И главное, чтобы это был китаец.

Элен, глядя на нее недоверчиво, ничего не отвечает.

Все те же молодые слуги поют в глубине двора, возле столовой. Девочки слушают песни на вьетнамском языке. Может быть, они даже тихонько подпевают, тоже по-вьетнамски[1].

Утро следующего дня.

Элен Лагонель еще в кровати, слышит го-

[1] В фильме эта сцена с пением будет повторяться каждый раз с наступлением ночи. Тем самым появятся хоть какие-то приметы быта, которых иначе фильм был бы почти полностью лишен (если не считать эпизодов в классе, в спальне, в душевой и в столовой).

родской шум, объявляет во всеуслышание, что это поливочные машины. И что даже у них, в спальне пансиона, можно почувствовать, как замечательно пахнут вымытые улицы.

Она будит остальных, которые вопят, чтобы их оставили в покое.

Но Элен не унимается. Говорит, что пахнет свежестью еще и от реки Меконг. И вообще пансион стал им родным домом.

После этого заявления Элен начинает петь. В эти дни Элен Лагонель выглядит счастливой, ей кажется, что она тоже влюблена в китайца, особенно когда ей рассказывает про него Девочка из Садека.

Девочка — мы видим ее со спины — выходит из лицея.

Перед ней, недалеко от двери лицея, — лимузин китайца. В нем только шофер. Завидев Девочку, он выходит из автомобиля, чтобы открыть ей дверь. Девочка ничуть не удивлена. Не задает вопросов. Она знает, что шофер отвезет ее к любовнику. Сегодня ее поручили шоферу. Это ее устраивает.

Во время всей поездки мы видим только ее: она в этот вечер смотрит в окно, ничего не видя.

Китаец открывает дверь, не дожидаясь, пока Девочка постучит. На нем все тот же черный халат. Она переступает порог, и они застывают на месте. Он берет ее портфель, бросает на пол, раздевает ее, потом они оба опускаются на пол прямо у двери. Китаец не торопится. Медлит. Говорит шепотом:

— Подожди.

Он проникает в темноту тела Девочки. Стонет от безумного желания, остается недвижен, говорит совсем тихо:

— Еще... подожди...

Она становится его вещью, как бы тайно проданной ему одному. У нее больше нет имени. Она отдана ему, украдена им. Девочку теперь невозможно узнать — она потеряла свое лицо, она стала просто его собственностью, и это ее превращение не определить никаким словом, она как бы сплавилась с ним, растворилась в некоем целом, тоже только что появившемся на свет, в том, что испокон века ошибочно принято называть грехом.

Мы видим их «потом»: они так и лежат на полу недалеко от двери. Наконец-то они стали любовниками из книги.

Улица в Шолоне. В вечернем сумраке зажигаются фонари. Небо уже ночное, синее, можно смотреть на него, не боясь, что оно ослепит тебя.

На краю земли солнце готовится умереть. И умирает.

В его холостяцкой квартире.

Наступила ночь. Небо становится все более синим, пронзительно синим. Девочка далеко от китайца, в прохладной воде бассейна. Она рассказывает историю своей жизни. Китаец рассеянно слушает ее. Мысли его где-то витают, он переживает свою любовь к этой девочке. Он не очень понимает, что она рассказывает ему. Она же вся сосредоточилась только на этом. Говорит, что часто рассказывает эту историю, и ей все равно, слушают ее или нет. И даже если он и не слушает ее, ей это безразлично.

— Ты можешь не слушать меня, мне все равно. Ты можешь даже спать. Сейчас, когда я рассказываю тебе эту историю, я думаю о том, как когда-нибудь я все это напишу. Я просто не смогу этого не сделать. Да, да. Это будет книга о жизни моей матери[2]. Как они убили ее. Как долго она не верила, что можно вот так просто украсть у человека все его сбережения, а потом отказаться даже говорить с ним, выставить его за дверь, объявить сумасшедшим, не узнать, посмеяться над ним, сделать вид, что он просто заблудился в Индокитае. И люди вокруг во все это поверили и стали стыдиться моей матери — об этом я тоже напишу. Мы многие годы не видели рядом с собой белых людей. Они не хотели с нами общаться. У моей матери осталось всего несколько друзей. В одно мгновение вокруг нас образовалась пустыня.

Молчание.

Китаец:

— И тебе хочется рассказать об этом всему миру?

Девочка:

— Не совсем. Я хочу надеяться, что к тому времени, когда появится эта книга, не все чиновники из земельного ведомства перемрут, кто-то из них еще останется в живых, и вот их-то, я надеюсь, убьет моя книга. Мать говорила: «Я помню тот день, мне казалось, что это

[2] Она сдержала свое обещание в романе «Плотина против Тихого океана».

лучший день в моей жизни. Я принесла все мои сбережения в маленькой сумочке, я все прекрасно помню, я отдала их агентам из земельного ведомства. Я сказала им спасибо. Спасибо за то, что они продали мне такой прекрасный надел между горой и морем».

Потом, когда вода поднялась в первый раз, они сказали, что никогда в жизни не видели мою мать, что она никогда не просила у них концессии. Когда мать сама рассказывает эту историю, она, дойдя до этого места, всегда начинает плакать и говорит, что будет плакать до самой смерти, и еще всегда просит прощения у нас, детей, прощения за то, что она ничего не может сделать против подлости этого колониального белого отродья. И вспоминает, как они написали губернатору Камбоджи, что она сошла с ума и ее надо выслать обратно во Францию. Но тогда она не умерла от всего этого, а вдруг снова начала на что-то надеяться. И надеялась еще три года. Вот этого мы, ее дети, никак не могли понять. Мы тогда тоже поверили, что наша мать сошла с ума, только мы никогда ей об этом не говорили. Она снова стала покупать мангровые бревна, чтобы укрепить плотину. Она заняла деньги. Она купила еще и камни, чтобы укрепить насыпь вдоль посевов.

В этом месте рассказа Девочка тоже начинает плакать.

А потом море поднялось.

И потом мать все бросила.

Кажется, это длилось четыре года, точно она не помнит. Но потом это случилось: наступил конец.

Мать все бросила. Сказала, что все бросает. А потом... Потом она уехала.

Рисовые поля были залиты, плотину унесло в море.

Рисовое поле на склоне она отдала слугам, вместе с бунгало и мебелью.

Девочка улыбается. Извиняется. Старается не плакать, но ей это не удается. Она плачет.

— Я до сих пор не могу смириться с тем, что случилось с моей матерью. И не смогу никогда.

Китаец только сейчас начал прислушиваться к тому, что рассказывает Девочка. Он оставил ее одну, далеко. На самом деле он совсем забыл о ней.

История матери закончена.

Молчание. Девочка опять начинает говорить:

— Раза два в год, на каникулы, мы все вчетвером ездим туда. Чанх, мама, Пауло и я. Мы едем на автомобиле всю ночь. И приезжаем только утром. Нам всегда кажется, что мы сможем остаться, но нет, мы уезжаем обратно в тот же вечер. Моя мать теперь спокойна. Все кончено. Она такая, какой была раньше. Только теперь она уже ничего не хочет. Она говорит, что у нее просто героические дети, раз они все это выдержали. Ее безумие, ее самое. Она говорит, что больше ничего не ждет. Ничего, кроме смерти.

Девочка замолкает. Старается не плакать. И все же плачет[3].

Мать говорила, что в мире вообще нет справедливости.

Уж такова жизнь, и ничего тут не поделаешь.

— И ты, наверно, тоже так думаешь, — говорит китаец.

— Нет, что касается мамы, с ней, наверно, везде будет одно и то же. И вообще со всеми бедняками. Но про других людей я вовсе так не думаю.

Китаец стоит.

Потом садится в кресло.

Не смотрит на нее.

Внезапно до них доносится «Регтайм» Дюка Эллингтона. Потом, неизвестно откуда, «Вальс-отчаяние», кто-то играет его на пианино — этот вальс будет звучать и в конце фильма. Таким образом, возвращение во Францию, пока еще очень далекое, проникает в комнату любовников и одновременно в книгу.

Девочка и китаец слушают вальс. Девочка говорит:

— Этот человек всегда играет его в одно и то же время... наверное, вернувшись с работы.

— Наверное. Он совсем недавно поселился где-то неподалеку. Думаю, он метис.

— Прямо как в кино, одна мелодия все возвращается и возвращается... и с каждым разом звучит все грустнее и грустнее...

Китаец спрашивает, откуда взялся Чанх.

Девочка объясняет, что мать нашла его на вершине горы на границе между Сиамом и Камбоджей, возвращаясь как-то вечером со сбора перца вместе с детьми.

Они смотрят друг на друга. Слушают вальс. Она садится рядом с ним.

[3] Всю свою жизнь, даже состарившись, она плакала из-за чудовищной несправедливости, жертвой которой стала ее мать. Ей не возвратили ни единого су. И никто никогда ни единым словом не заклеймил негодяев из французского земельного ведомства.

— Я куплю пластинки и буду слушать их, когда ты уедешь во Францию, — говорит китаец.

— Да.

Китаец закрывает руками лицо и говорит совсем тихо:

— Когда ты умрешь... это ведь одно и то же.

— Да.

Они замолкают.

Она подходит и прижимается к нему.

Она ни о чем не спрашивает.

— Ведь мы и вправду скоро расстанемся навсегда. Лучше об этом не думать, правда?

— Нет, я не могу не думать. Я все время помню, что тебе придется вернуться. Я этого не вынесу. Но и мне тоже придется жениться. Одна мысль об этом невыносима, но все же я сделаю это.

Девочка молчит. Ей словно стыдно за него.

— Подойди ко мне, — говорит китаец.

Он берет ее за подбородок, поднимает ее лицо и заставляет смотреть ему в глаза.

— Когда вы возвращаетесь во Францию? Сейчас же назови мне число!

— В конце учебного года. После экзаменов, но это еще не точно. Моей матери очень не хочется уезжать из колонии. Каждый раз перед отпуском она собирается уехать, а потом все же остается. Говорит, что превратилась здесь в настоящую туземку, как и мы с Пауло. Таких, как она, очень много...

— Но в этом году она все-таки уедет... Ты это знаешь.

— В этом году она попросила о репатриации Пьера, и она обязательно захочет повидаться с ним. Она без него жить не может, совсем не может...

Молчание. Потом китаец говорит:

— А я всю свою жизнь проживу здесь, в Садеке. Даже если мне придется путешествовать, я все равно вернусь сюда. Потому что моя судьба здесь. Уехать для меня невозможно. Разве что война начнется.

Девочка смотрит на него. Она не понимает.

— Уже много лет, как я помолвлен с девушкой из Маньчжурии.

Девочка улыбается. Она говорит, что знает об этом.

— Я знаю. Чанх рассказал мне. Тут все про всех знают, служанки обожают сплетни.

Молчание.

Не отрывая глаз от белой девочки, китаец рассказывает ей историю из жизни прежнего Китая.

— Наши семьи обручили нас чуть ли не в детстве. Мне-то было семнадцать, а вот ей — всего семь. Главное — наши семьи одинаково богаты. Таков обычай. Наследство должно быть защищено от превратностей судьбы. Это почти закон, против него не пойдешь.

Он смотрит на нее.

— Тебе, наверное, скучно.

— Нет, совсем не скучно.

— После свадьбы сразу появляются дети. Обязанности. Любовницы. И ты уже ничего не можешь изменить в своей жизни. Китайцы, даже не очень богатые, тоже обзаводятся любовницами. Их жены это знают. И чувствуют себя спокойно: хотя их мужья имеют женщин на стороне, они всегда возвращаются домой.

— Так происходит не только в Китае.

— Конечно, но только в Китае это как бы узаконено.

— И ты скоро женишься на этой своей невесте.

— Да! — вырывается у него с рыданием. — Не на тебе. На тебе я никогда не смогу жениться. Никогда! Даже в другой жизни.

Она плачет, спрятав лицо в его ладони. Она плачет, потому что плачет он.

— И даже если бы я была богатой китаянкой, и мы встретились бы по-другому, все равно ничего бы не изменилось?..

Он смотрит на нее. Не отвечает. Потом говорит:

— Наверное, нет, но об этом я не думал... Иди ко мне.

Она ложится рядом с ним на кровать, вытягивается. Дотрагивается до его лба.

— Ты такой горячий.

Он смотрит на нее до рези в глазах.

— Это из-за того, что я сейчас тебе рассказывал. Я очень разволновался.

Он откидывает с лица Девочки волосы, чтобы они не мешали ему смотреть на нее.

— А мне хотелось бы, чтобы мы поженились. И стали женатыми любовниками, — говорит Девочка.

— Чтобы причинять друг другу боль.

Она не улыбается.

Она плачет. И говорит о том, что представляется ей счастьем:

— Да, для этого, чтобы сделать друг другу как можно больнее. А потом снова быть вместе.

Молчание.

— Уж кумушки в Садеке позаботятся, чтобы твоя невеста поскорее узнала о нас с тобой, — говорит Девочка. — Она будет страдать. Может, она уже знает. И потому как бы из-за ме-

ня она сразу почувствует себя твоей настоящей женой.

— Да.

— Семьи с нетерпением ждут первого ребенка, — говорит он, — наследника... с первой же ночи... Вот чего я боюсь... боюсь, что не смогу...

Она не отвечает. Потом говорит:

— Когда вы поженитесь, вы сразу отправитесь в кругосветное путешествие.

— Да. Верно. Но в это время ты еще будешь плыть на пароходе во Францию.

Молчание.

— Где я буду плыть? — спрашивает она.

— В Индийском океане. Далеко от Коломбо.

— А почему именно там?

— Я сказал наугад.

Молчание. Потом китаец говорит:

— Мы с тобой скоро поедем в Лонган. Я снял там комнату.

— Поедем? Когда?

— Когда захочешь. Сегодня вечером. Сегодня ночью.

— А как же лицей?

Китаец неожиданно обращается к ней на «вы»:

— А что тут такого? Вы ведь и раньше пропускали занятия в лицее. Вы ходили в зоопарк, и довольно часто. Я справлялся.

Девочка отпрянула от него. Ей страшно.

— А зачем нам ехать в этот Лонган? — кричит она шепотом.

Китаец очень пристально смотрит на нее, и вдруг глаза его закрываются от страшной мысли, что он может ее потерять.

— Я уже сейчас страдаю, что мне придется расстаться с тобой, — говорит он. — Я с ума схожу... Я не могу потерять тебя, это невозможно, но это случится, я знаю.

Он не смотрит на нее. С закрытыми глазами он гладит ее по голове. Она отодвигается еще дальше, встает, подходит к другой двери, к той, что никуда не ведет.

— А чем тебе не нравится Лонган? — спрашивает он.

— Мы ездили туда всей семьей, и однажды я ужасно перепугалась... Там тигры, они купаются по ночам, и мы с Пауло рано утром наткнулись на совсем свежие тигриные следы, и хотя тигр, видно, был совсем маленький, мы убежали, нам было так страшно. И потом, там один пустой пляж и все, даже поселка нет, и людей совсем нет, только сумасшедшие и нищие, которые молятся в буддийских молельнях...

Девочка закрывает глаза. Она бледна. Китаец подходит к ней.

— Ты кого больше боишься? Тигров или людей?

— Людей, — кричит она во весь голос. — Тебя. Тебя, китаец!

Долгое молчание. Девочке вдруг кажется, что китаец стал каким-то другим.

— Какие там люди? — спрашивает он.

— Приходят с Аннамских гор. С островов бухты Алонг, что в Тонкинском заливе. С побережья. Есть и каторжники, сбежавшие из тюрьмы... И еще очень много полоумных. И женщин, которых выгнали из поселков. В молельнях им дают горячий рис и чай, а иногда эти люди убивают бездомную собаку и зажаривают ее прямо на пляже, и тогда на сотни километров вокруг такая вонь...

— Теми же дорогами сюда приходят и китайцы.

— Возможно. Про это я ничего не знаю. Я думала, что китайцы проходят через горы Юньнань.

Девочка говорит, что среди всех этих людей страшнее всего женщины. Потому что они смеются и плачут одновременно.

— А они откуда?

Вот этого Девочка точно не знает. И начинает сочинять. Говорит, что в голову придет. Что женщины приплывают по морю из Индии... Что они прячутся в джонки... Что они просто ума лишились, потому что все время чего-то боятся: боятся, что дети их умрут с голоду, боятся палящего солнца, леса, полчищ комаров, бешеных собак и тигров. Китаец говорит, что одна из таких нищенок бродит по ночам между Виньлонгом и Садеком, она кричит и смеется, и что-то бормочет, и поет. Она действительно очень страшная.

Девочка подтверждает, что знает эту нищенку, что все в Садеке и Виньлонге знают ее — она из Лаоса, и поет она лаосские колыбельные песни.

Он смеется:

— Все ты выдумываешь... Откуда ты можешь это знать?

Девочка пугается. А вдруг она действительно это выдумала? Она уже не помнит, откуда ей это известно, и не знает, правда это или нет.

— Кажется, про нее рассказывала Анна-Мария Стреттер, — говорит она. — Она сама из Лаоса, знает лаосский язык и поняла по песням, откуда эта женщина. Как-то раз она рас-

сказала о ней моей матери... когда они встретились в клубе... Вот.

Девочка повторяет наизусть первой куплет колыбельной, которую нищенка с Ганга поет по ночам на улице Пост.

— Вот видишь... — говорит она. — Я знаю эту колыбельную...

Он говорит, что это еще ничего не доказывает. Смеется. Потом спрашивает:

— Ты так много знаешь про Лонган, кто тебе рассказывал?

— Мама и До. И Чанх тоже. Я много о чем наслышана.

— Интересно, зачем они тебе об этом рассказывают...

— Просто так...

— Твоя мать не ходит в клуб, потому что стыдится твоего старшего брата. А с госпожой Стреттер вы вообще не знакомы, ни ты, ни твоя мать... Ты сама не знаешь, что говоришь...

— Никому не запрещено видеться с Анной-Марией Стреттер! — Девочка внезапно переходит на крик. — Каждый вечер она сидит на террасе своего дома с дочерьми. И вообще, кто она такая, госпожа Стреттер? Все знают про того молодого человека из Вьентьяна, об этой истории писали в газетах...

Китаец слушает, смотрит на нее с обожанием.

— И вообще я однажды видела ее на уроке латинского у кюре Виньлонга. Он учил латинскому французских детей, а она пришла со своими дочерьми. Она спросила у кюре, кто я такая. Он сказал: «Дочь директрисы французской школы». Она улыбнулась мне. И сказала кюре, что у меня странный взгляд. Я услышала. И рассказала об этом матери. На следующий день мать отвела меня на консультацию к доктору Самбуку: она испугалась, что я стану косить. Доктор успокоил ее, у меня не оказалось никакого косоглазия.

— А латинский ты выучила?

— Не очень. Скоро бросила.

Молчание.

— Тебе никогда еще не делали предложений? В Сайгоне это так модно...

— Делали. Мать сначала тут же соглашается, а потом я плачу, и она отказывает, выходят одни неприятности... Последним был один господин из транспортной конторы, лет тридцати пяти — тридцати восьми, не меньше... Богатый. Матери очень хотелось выдать меня за него, но я отказалась, потому что он очень жирный... и очень красный... понимаешь?

Молчание. Потом китаец спрашивает:

— Тебе было страшно только что?

— Да. И тебе тоже.

— Да.

— Как бы ты убил меня в Лонгане?

— Как настоящий китаец. С особой жестокостью.

Она поворачивается, прижимается к нему. Обнимает его. Он говорит, что она его девочка, сестра, любимая. Они не улыбаются. Он тушит свет.

— Так как бы ты убил меня в Лонгане? Повтори еще раз.

— Как китаец. С особой жестокостью.

Она повторяет конец фразы, словно это строка из стихотворения.

Лицей. Коридоры заполнены учениками. Девочка ждет в конце коридора. Она стоит, глядя на улицу, словно отъединившись от окружающих.

Мимо проходит надзиратель, трогает ее за плечо.

— Мне надо с вами поговорить, — говорит он.

Девочка следует за надзирателем в его кабинет.

— Дело вот в чем: матери наших учениц запретили своим дочерям всякое общение с вами. Этого следовало ожидать. Думаю, вам об этом известно.

Девочка улыбается. Ей об этом известно.

— Но есть кое-что посерьезнее. Матери учениц сообщили директрисе «Льотей», что вы не каждый вечер возвращаетесь в пансион. — Надзиратель впадает в легкое раздражение. — Как они об этом узнали... остается загадкой... Матери наших учениц из Сайгона, — он улыбается, — расставили вокруг вас полицейские посты. Они не хотят, чтобы их дочери хоть чем-то запятнали себя. Они говорят — держитесь! «Зачем этой шлюхе степень бакалавра? Для таких, как она, хватит и начальной школы»...

Молчание.

— Вы решили предупредить меня из-за моей матери? — спрашивает Девочка.

— Да. Вы же знаете, с каким уважением я к ней отношусь.

Пауза.

— Как вы считаете, что тут можно сделать?..

— Мы с вами можем вести себя так, как вели до сих пор. Вы будете время от времени делать мне предупреждение, а я иногда не буду ночевать в «Льотей»... Ничего другого мне в голову не приходит... А вам?

Молчание.

— Пожалуй, и мне тоже. К тому же директриса «Льотей» связалась с вашей матерью...

— Это не страшно. Матери совершенно наплевать на нашу репутацию... наша семья не похожа на другие...

— А чего хочет ваша мать для своих детей?

— Она хочет, чтобы ее дети как-нибудь пристроились. И дали бы ей умереть спокойно. Только она сама не понимает, что хочет именно этого.

Надзиратель продолжает играть роль доброго друга.

— Вы пропустили и занятия в лицее, но это уж я беру на себя.

— Я знала, что вы мне поможете.

Надзиратель смотрит на нее дружелюбно.

— Мы с вами друзья... — говорит он.

Девочка улыбается. Насчет этого она не так уверена, как он.

— Правда?

— Правда, — подтверждает надзиратель.

Она снова улыбается.

Молчание.

— Это ваш последний учебный год в Индокитае...

— Да... возможно, даже последние недели... И если директор потребует, чтобы меня исключили, это уже не будет иметь никакого значения. Но я знаю, что этого не сделают.

— Да. Никогда.

Надзиратель улыбается Девочке.

— Я благодарю вас за доверие к нам. «Только учителя смогут спасти Индокитай от белого идиотизма», — так сказала мне однажды ваша мать. И я ни на минуту об этом не забываю.

Девочка во время всей этой беседы выглядит рассеянной и безразличной и никак не реагирует на оскорбления.

— Думаю, теперь мою мать все это совершенно не трогает. Она попросила о репатриации старшего сына. Все остальное для нее просто не имеет значения.

Надзиратель ничего не знал об этом.

— Значит, она наконец решилась...

— Да.

— Жаль... такой милый юноша... ваш Пьер. Я ведь знал его ребенком...

Да, Девочке это известно. Глаза ее наполняются слезами. Надзиратель замечает это.

— Но он вел себя ужасно с вами и вашим младшим братом...

Звонок на урок. Надзиратель и Девочка вместе выходят из его кабинета.

— Вы познакомились с матерью в Тонкине?.. — спрашивает она.

Надзиратель удивлен — Девочка никогда еще не разговаривала с ним о своей семье.

— Да. Вас тогда еще не было на свете.

— Расскажите, какая она была. Я совсем не представляю себе, какой она была в молодости.

Он удивлен, отвечает охотно:

— Зеленые глаза. Черные волосы. Красивая. Очень веселая и обаятельная. Она была безупречна...

— Возможно, слишком безупречна...

— Не знаю...

— А мой отец?

— Он был без ума от нее. А в остальном он был... выдающимся педагогом.

Девочке известна история жизни ее матери. Мать ей часто про себя рассказывала.

— Мне кажется, она все же была с ним счастлива, — говорит она.

— Вне всякого сомнения. Она выглядела так, словно она баловень судьбы. Но ведь никогда не знаешь, что может случиться. — Он поворачивается к Девочке. — Никогда. Это правда. Я хотел вам сказать... в дальнейшем, продолжайте делать то, что вам хочется, не слушая ничьи советы.

Она улыбается.

— Даже ваши?..

Он улыбается вместе с ней.

— Даже мои.

Комната китайца.

Китаец говорит:

— Этой ночью я уезжаю в Садек по делам, вернусь через два дня. Шофер привезет тебе еду. И отвезет в пансион прежде, чем мы уедем.

Они вместе принимают душ. Она рассказывает ему о бойкоте, который устроили ей в лицее.

— Из-за тебя в лицее со мной больше не разговаривают, — смеется она.

— Наверно, тебе это только кажется.

— Да нет. Поступили жалобы от матерей учениц.

Он смеется вместе с ней. Спрашивает, чего они боятся.

— Сифилиса. Чумы. Чесотки. Холеры. Китайцев.

— Почему китайцев?

— Потому что китайцы, они сами по себе, они ведут себя так, словно они в Америке, они

путешествуют. Их не поймаешь и не запрешь в колонии, о чем все очень сожалеют.

Китаец смеется. Она смеется вместе с ним, смотрит на него так, словно внезапно прозрела.

— Это правда, правда. Но все это пустяки. Пустяки.

Молчание.

— Сегодня вечером я должна быть в пансионе... Они сообщили маме...

Шофер приносит поднос с едой. Ставит его на стол. Суп, жареное мясо. Они едят. И разговаривают. Разговаривают друг с другом. Смотрят друг на друга.

— Мы оба устали. Это приятно, — улыбается китаец.

— Да. И проголодались, хотя и не подозревали об этом.

— Мне очень приятно с тобой разговаривать.

— Мне тоже. А с другими людьми ты когда-нибудь разговариваешь?

Он улыбается детской улыбкой. Она смотрит на него. Говорит себе, что никогда его не забудет.

— Я очень много разговаривал с моей матерью, — говорит он.

— О чем?

— О жизни.

Они смеются.

Она смотрит на него.

— Ты похож на нее?.. — спрашивает она.

— Люди говорили, что похож, а я не знаю. Моя мама училась в университете, в Америке. Кажется, я не рассказывал тебе... Она изучала право. Чтобы стать адвокатом.

— А потом отец, наверное, не захотел...

— Да, так оно и было... Да и она тоже уже не хотела, хотела быть с ним целый день. После свадьбы они уехали в кругосветное путешествие.

Молчание.

Девочка в задумчивости.

— Может быть, я понравилась бы твоей матери, — говорит она.

Китаец улыбается.

— Может быть. Хотя она была такая ревнивая...

— Ты иногда думаешь о ней.

— Мне кажется, каждый день.

— Когда она умерла?

— Десять лет назад, мне было семнадцать, она умерла от чумы, за два дня, здесь, в Садеке. — Он смеется и плачет одновременно. — Ты видишь... я же не умер от горя.

Она плачет вместе с ним. Он говорит, что его мать тоже была смешная и очень веселая.

Утро, еще очень рано.

Мать пересекает пустынный двор. Идет к кабинету, где накануне Девочка разговаривала с надзирателем. На ней старые серые хлопчатобумажные чулки, старые черные туфли, седые волосы заправлены под колониальную каску, в руках огромная старая сумка, которая всегда при ней, насколько дети ее помнят, и неизменный черный креп на белой каске — траур по отцу, который она носит уже тринадцать лет.

Мать принимает пожилая женщина, тоже француженка.

Директриса пансиона «Льотей». Они знакомы. Обе приехали в Индокитай в 1905 году с первым потоком преподавателей из метрополии, когда только начали открывать школы для детей туземцев. Мать рассказывает директрисе о своей дочери:

— Для этой девочки главное — свобода, ею она дорожит больше всего. Даже я, ее мать, ничего тут не могу поделать... силой ее не удержать.

Внезапно они узнают друг друга, переходят на «ты». Обе с севера, из одного департамента. Мать рассказывает о своей жизни:

— Возможно, ты этого не знаешь, но моя дочь, хоть я и дала ей полную свободу, прекрасно учится в лицее. Тебе, наверно, известно, что случилось с моим старшим сыном, здесь ничего не утаишь, и, понимаешь, это так ужасно, так страшно... Моя последняя надежда — это дочь, ее успехи в учебе.

Директриса слышала о Девочке на собраниях преподавателей лицея «Шаслу-Лоба».

Мать рассказала о смерти мужа, об эпидемии амебной дизентерии, о бедственном положении семьи, лишившейся отца, о своих ошибках, своей полной растерянности, своем одиночестве.

Директриса поплакала вместе с матерью. Она разрешила Девочке и дальше жить в пансионе, свободно, как в гостинице.

Мать вышла от директрисы. Снова пересекла двор. Девочка видела ее, но не подошла: ей было стыдно за мать. Она поднялась в спальню, спряталась, она плачет из-за матери, которой стыдится.

И которую так любит.

Коридор в лицее. Идет дождь. Все ученики

во втором крытом дворике. Девочка одна в коридоре, который разделяет оба двора. Ей объявлен бойкот. Она ничего не имеет против, ей даже нравится теперешнее ее положение. Она смотрит, как дождь поливает большой пустой двор.

До нее доносится шум перемены, этот шум уже не имеет к ней никакого отношения, и она предчувствует, что теперь так будет всегда. Девочка знает, что у нее уже нет ничего общего с теми, другими. Она не пытается понять, почему. Она просто знает, что это так.

В тот день автомобиль китайца появляется возле лицея. В нем один шофер. Он выходит и говорит Девочке по-французски:

— Молодой хозяин опять уехал в Садек. Его отец заболел.

Он говорит, что ему велено провожать ее в лицей и в пансион, пока не будет хозяина.

В «Льотей» молодые слуги поют во дворе. Элен Лагонель спит.

На следующий день на том же месте, возле лицея шофер уже не один. С ним в автомобиле его молодой хозяин. Только что закончились занятия в лицее. Девочка идет к нему. Без единого слова прямо на глазах прохожих и учеников они обнимаются и застывают в долгом поцелуе, позабыв обо всем на свете.

Китаец говорит:

— С моим отцом все в порядке. Но он отказал мне, сказал, что предпочел бы видеть меня мертвым.

Китаец выпил рисовой водки. Девочка совершенно не понимает, о чем он ей рассказывает. Но не говорит ему об этом. Внимательно слушает. Она понятия не имела об истинных причинах его поездки в Садек. Он говорит с ней на плохом французском китайцев из колонии, которые к тому же слегка пьяны:

— Я его умолял. Сказал ему, что и в его жизни хоть раз должна была случиться вот такая любовь, иначе быть не может. Я просил его жениться на тебе на один год, а потом отправить тебя во Францию. Потому что для меня сейчас совсем невозможно оставить мою любовь к тебе.

Девочка молчит, потом спрашивает, где у него состоялся этот разговор с отцом. Китаец говорит: в спальне отца, в их доме в Садеке. Девочка спрашивает, там ли они обычно разговаривают с отцом. Китаец отвечает, что теперь его отец весь день лежит в постели, потому что он старый, благородный и богатый. Но что раньше он принимал посетителей в своем кабинете, обставленном в американском стиле. И что он, сын своего отца, почти все время слушал его, простершись ниц.

Девочке смешно, но она не смеется.

Китаец продолжает свой рассказ все на том же немного корявом французском. Но для Девочки это не важно, ее интересует все, что касается его отца.

— Я сказал ему, все это так ново, сильно, я сказал, что мне ужасно расставаться с тобой. И он, мой отец, должен понять, что такое наша с тобой любовь, такая огромная, что никогда, никогда в жизни она не повторится.

Китаец плачет, произнося слова «никогда в жизни».

— Но мой отец... ему плевать на все!

Девочка спрашивает, была ли в жизни отца вот такая любовь. Китаец не знает. Думает, старается вспомнить. В конце концов говорит, что, несомненно, была. В ранней молодости, с девушкой из Кантона, она тогда тоже училась в лицее.

Девочка спрашивает, рассказывал ли ему отец об этом.

— Никогда и никому, — говорит китаец и добавляет: — Кроме моей матери, но когда уже все было кончено. Моя мать тогда страдала.

Китаец замолкает.

Девочка закрывает глаза, она видит реку возле дома из голубой керамики. Вспоминает, что возле дома, кажется, была лестница со ступеньками прямо в воду. Китаец подтверждает, что ступеньки действительно были и сохранились до сих пор, они для того, чтобы женщины из бедных семей могли купаться и стирать в реке свою одежду. Его отец часто ложился на кровать напротив этой лестницы и смотрел, как женщины раздеваются, спускаются в воду и смеются. И он, его сын, маленький китаец, он тоже смотрел вместе с отцом — после того как достиг того возраста, когда разрешается смотреть на женщин.

Китаец говорит, что отец дал ему незапечатанное письмо, предназначенное для ее матери, хотел, чтобы он прочел его. Он прочел и возвратил отцу. Только совершенно забыл, что было в нем. В это Девочка не поверила. Она сказала, что, конечно, сама уже никогда не увидит те ступеньки и женщин, спускающихся к воде, но будет помнить о них всю жизнь.

Китаец говорит, что зато может прочитать ей второе письмо отца, которое тот написал уже ему, его сыну. Он, его сын, сначала тоже его потерял, но потом нашел: отец отдал ему это

второе письмо после первого, которое было для матери. Китаец вынимает из кармана письмо, собираясь перевести его для Девочки:

«Я не могу согласиться на то, о чем ты просишь меня, твоего отца. И ты знаешь об этом. После этого года, о котором ты просишь, для тебя будет уже совершенно невозможно расстаться с ней. И значит, ты потеряешь свою будущую жену и ее приданое. Она уже не сможет любить тебя. И потому я настаиваю на тех сроках, которые были установлены нашими семьями».

Китаец продолжает переводить письмо отца:

«Мне известно положение матери этой девушки. Ты должен навести справки и узнать, сколько денег ей необходимо, чтобы расплатиться с долгами за плотины против океана. Я знаю эту женщину. Она заслуживает уважения. Она была обворована французскими чиновниками в Камбодже. И у нее очень дурной сын. Что касается дочери, я никогда ее не видел. Я вообще не знал, что в этой семье есть еще и дочь».

Девочка говорит, что она ничего не понимает в письме отца. Она едва сдерживает смех, потом больше не может сдерживаться и громко смеется. Неожиданно вместе с ней смеется и китаец.

Китаец заканчивает перевод письма:

«Через несколько дней мне будет известна дата их отъезда. Ты должен пойти повидаться с матерью сегодня же по вопросу о деньгах. Потом будет слишком поздно. Ты должен быть очень вежлив с ней, очень почтителен, чтобы ей не было стыдно принять у тебя деньги».

Когда китаец входит в дом матери, там уже сидят у стены прямо на полу и чего-то ждут еще два китайца. Это хозяева «Курильни Меконга».

Старший сын сидит в столовой за столом. Вид у него полусонный, он словно не очень понимает, что тут происходит. Бледное лицо, отвисшие губы кроваво-красного цвета — все выдает в нем заядлого курильщика опиума.

Младший брат, Пауло, тоже здесь. Пристроился у стены в столовой. Они с китайцем улыбаются друг другу. Младший брат улыбается точно так же, как сестра. Рядом с Пауло еще один юноша, очень красивый, — это тот, кого называют Чанхом. Чем-то неуловимым он похож на младшего брата и сестру: возможно, выражением глаз, где затаился наивный, детский страх.

В этой сцене почти ничего не происходит. Никто не двигается. Никто ни с кем не здоровается.

Только трое китайцев спокойно обмениваются несколькими фразами.

Потом замолкают.

Китаец-любовник подходит к старшему брату и объясняет ему:

— Они говорят, что подадут на вас жалобу. Это владельцы «Курильни Меконга». Вы их не знаете. Вы имели дело только с обслугой.

Старший брат не отвечает.

Появляется мать, она только что из душа, босая, в широком платье, которое сшила ей До из сампо, у нее мокрые, растрепанные волосы. Младший брат остается у стены, вдалеке от центра событий. Пожалуй, он заинтригован, ему интересно, почему по его дому бродит столько незнакомых людей.

Китаец смотрит на мать с жадным любопытством.

Она улыбается ему. При виде этой улыбки китаец вдруг понимает, как похожи мать и дочь. Такой же улыбкой улыбается и младший брат.

Мать не придает никакого значения присутствию в доме третьего китайца, пусть даже так роскошно, по-европейски одетого. Для нее все китайцы вышли из курилен.

— Сколько ты должен? — спрашивает она старшего сына.

— Спроси у них. Впрочем, эти мерзавцы все равно соврут.

Мать наконец замечает китайца, который совершенно ей незнаком.

— Это правда, мсье, то, что говорит мой сын? — спрашивает она у него.

— Да, мадам, — отвечает китаец. И добавляет, улыбаясь: — Простите меня, но они не уступят... ни за что... Боюсь, они не дадут вам уехать... Если хотите от них избавиться, лучше заплатить.

Мать обнаруживает, что третий китаец не заодно с теми двумя. Она улыбается ему.

Китаец разговаривает со своими соотечественниками по-китайски. Как только те узнают сына китайца из Голубого дома, они сейчас же удаляются.

Старший брат спрашивает незнакомого китайца:

— А вы-то здесь зачем?

Китаец поворачивается к матери. И говорит ей:

— Вы хотели видеть меня, мадам.

Мать пытается сообразить, кто это.

— Кто вы?.. Я что-то не припомню...

— Вы не помните... Это насчет вашей дочери...

Старший брат смеется, словно это шутка.

— Что случилось с моей дочерью? — спрашивает мать.

Китаец не опускает глаза. Улыбается матери. Сегодня в нем чувствуется какая-то счастливая бесцеремонность, уверенность в себе, возможно, потому, что он наконец попал сюда, в этот дом, принадлежащий хоть и нищим, но белым людям, и мать проявляет к нему явный интерес, смотрит на него, улыбается ему.

— Я думал, вам все известно: я ее любовник.

Молчание. Мать удивлена, но не очень.

— Давно?

— Два месяца. Так вы знали об этом?

Мать смотрит на старшего сына.

— И да, и нет... понимаете... в том положении, в каком я теперь оказалась... — неуверенно говорит она.

— Об этом знают все, — вмешивается старший брат. — И чего вам надо?

— Мне ничего не надо. Но вы, мадам, отправили письмо моему отцу. Там вы писали, что хотите повидаться со мной.

Мать смотрит на старшего сына, в ее взгляде — вопрос.

— Это письмо написал я, — говорит старший сын. — По-моему, в нем все ясно сказано. Отец не объяснил вам, чего мы хотим?

Китаец игнорирует сына. Обращается к матери:

— Отец не хочет, чтобы его сын женился на вашей дочери, мадам. Но готов дать вам денег, чтобы вы могли расплатиться с долгами и уехать из Индокитая.

— Это из-за того, что она обесчещена, ваш отец не хочет, чтобы вы женились на ней? — спрашивает старший брат.

Китаец молча смотрит на старшего брата и отвечает, улыбаясь:

— Не только. Еще потому, что она не китаянка.

— И потому, что она бедна, — добавляет мать.

Китаец улыбается, словно это игра.

— Да. И еще слишком молода... немного слишком молода... но это не самое главное. Китайцы тоже любят очень молоденьких девушек.

Молчание. Потом китаец объясняет, зачем он пришел:

— Мадам, мой отец говорит, что готов заплатить некую сумму денег, чтобы постараться поправить зло, которое я причинил вашей семье.

Старший брат спрашивает:

— Сколько?

Китаец делает вид, что ничего не слышал.

Мать совершенно растеряна, у нее вырывается стон. Китаец улыбается ей. Мать говорит:

— Но, месье... когда вы говорите вот так, месье, я не понимаю вас, месье... Как можно посчитать, сколько стоит бесчестье?

— Не надо ничего считать, мадам. Просто назовите сумму, которую вам хотелось бы иметь.

Мать смеется, китаец тоже. Мать смеется все громче, потом говорит:

— Я бы на вашем месте выражалась поосторожней, месье. Посмотрите на меня... вид у меня нищенский... а долгов — как у главы государства.

Оба смеются, явно симпатизируя друг другу. Старший брат не присоединяется к ним.

— Естественно, мадам, я не смогу компенсировать вам все, что вы получили бы, если бы ваша дочь стала моей женой...

— А сколько бы это было... скажите, месье... мне просто интересно...

— Точно не знаю, мадам. Но, конечно, немало. Учитывая недвижимость, золото, банковские бумаги... Но я все же могу вам помочь, — он смеется, — извините меня...

Китаец довел мать до полного безумия.

— Но как же быть, месье? Как мне поступить?

— Я могу солгать. Немного обокрасть моего отца, — улыбается китаец.

Брат издалека, вполголоса бросает ему оскорбление:

— Мерзавец!.. — и обращается к матери: — Не дай этому проходимцу одурачить себя... Ты же видишь, он издевается над тобой...

Ни мать, ни китаец не обращают внимания на старшего брата. Мать занята только тем, что открывает для себя китайца, любовника своей дочери. И вот тут она забывает все свои трудности, все свои несчастья, начинает улыбаться ему, отвлекается от своей собственной судьбы, пытаясь понять, чем он живет, чем дышит, почему у него такое насмешливое и ласковое выражение лица. Его визит приводит ее в восторг. И жизнь уже не кажется такой ужасной.

Она спрашивает светским тоном, словно они беседуют в шикарном салоне:

— Месье, так у вашего отца нет других наследников, кроме вас?

— Есть. Но я старший сын первой жены моего отца. И по китайским законам я единственный наследник всего состояния, потому что дробить его на части не разрешается.

Мать задумывается, ее интересует этот закон.

— Ах, я уже слышала об этом... да, да, раньше... Все, что вы говорите, правда... А вы не можете... обойти закон... убедить вашего отца...

Китаец искренне смеется:

— Что вы!.. Смешно даже думать об этом... Извините меня.

— Старые китайцы, они ужасны, да?

Китаец улыбается, говорит, что они действительно ужасны, но иногда бывают очень благородны...

Мать охотно слушала бы и слушала этого китайца.

— Наверно, я мог бы его убить, — говорит китаец, — но убедить его переступить закон — никогда... Но вы можете рассчитывать на меня, мадам, я обязательно помогу вам.

Они смотрят друг на друга, улыбаются. Старший брат выглядит обескураженным. Китаец делает шаг в сторону матери, опять улыбается ей. Разговаривает с ней спокойно. Она жадно слушает его, словно это ее сын, и смотрит на него так же, как смотрит на него Девочка, очень пристально.

Китаец говорит:

— Я не стану красть деньги у моего отца, мадам, и не стану ему лгать. И не стану убивать его. Все это я наболтал вам просто так, потому что мне хотелось познакомиться с вами поближе... Из-за нее, из-за вашей дочери. На самом деле отец очень расположен к вам и готов передать вам деньги через меня. У меня есть письмо от него, где он мне это обещает. И только в случае, если сумма окажется недостаточной, я прибегну к тому, о чем вам говорил...

Мать улыбается.

— Но для моего отца, — продолжает китаец, — сумма, в общем-то, не имеет значения, ему только нужно время, чтобы связаться с банками и так далее, а вот моральная сторона вопроса его очень волнует, вы меня понимаете?

Мать говорит, что ей все совершенно ясно.

Китаец умолкает. Они с матерью смотрят друг на друга с волнением. Мать видит в его улыбке тихое отчаяние богатого наследника из Садека.

— Если бы я женился на вашей дочери, мой отец лишил бы меня наследства, и тогда уже вы, мадам, не захотели бы, чтобы ваша дочь вышла замуж за бедняка, да к тому же китайца.

Мать смеется.

— И ведь это тоже правда... месье... тоже правда... такова жизнь... она противоречива...

Они вместе смеются над жизнью.

В наступившей затем тишине мать говорит едва слышно:

— Вы так сильно любите мою девочку...

Она не ждет ответа. По губам, по глазам китайца она угадывает отчаяние, страх.

— Извините меня, — говорит она совсем тихо.

Мать начинает забывать про деньги.

Этот интерес матери ко всему тому, что происходит с ней и со всеми окружающими, сразу напоминает китайцу о Девочке. А точнее, то любопытство, с которым она слушает его, — в нем как бы отражается любопытство ее дочери.

— Вы хорошо говорите по-французски, — любезно говорит мать.

— Спасибо, мадам. А вы, если мне будет позволено... вы просто замечательно приняли меня...

Старший брат кричит:

— Может, хватит?.. Мы дадим вам знать через мою шлюху-сестру, сколько денег мы хотим.

Китаец ведет себя так, как если бы старший брат вообще не существовал. Он становится вдруг поразительно спокоен и ласков.

Мать тоже, не раздумывая, остается рядом с ним.

— Моя дочь обо всем знает? — спрашивает она его.

— Да. Но она еще не знает, что я был у вас.

— И... по-вашему, что бы она сказала, если бы узнала?

— Не знаю, мадам... — Китаец улыбается. — Сначала, возможно, разозлилась бы, ну, а потом плюнула бы на все это, лишь бы только у вас были деньги. — Он улыбается. — Ваша дочь, мадам, — королевских кровей.

Мать просияла, она счастлива.

— А ведь это правда, то, что вы говорите, месье.

Они расстаются.

Продолжение следует

Перевод с французского
М.Архангельской

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

ВСЯ «ОСКАРОВСКАЯ» РАТЬ

ЛУЧШИЕ ИНОЯЗЫЧНЫЕ ФИЛЬМЫ

Специальные премии «Оскар» за лучшие иноязычные (а не иностранные, как чаще их называют в нашей печати) фильмы в США присуждались с 1947 года. В 1956 году была создана отдельная категория, в которой на получение приза стали претендовать пять иноязычных кинолент. И эта система выдвижения сохранилась до сих пор. Есть еще предварительная стадия номинации, когда различные страны предлагают 50 кандидатов, из числа которых за полтора месяца до оскаровских церемоний как раз и составляется окончательная пятерка конкурентов. В последние годы выдвижение по категории «Лучший иноязычный фильм» подвергалось критике даже в американской печати из-за того, что некоторые картины (например, «Три цвета. Красный» в 1994 году) отвергались по надуманной причине «непроясненности национальной принадлежности». Однако и получившая в результате свой «Оскар» лента «Утомленные солнцем» являлась копродукцией России и Франции. Как среди награжденных «Оскарами», так и в числе претендентов, к сожалению, можно обнаружить случайные и даже вообще забытые фильмы. Правда, к своеобразным рекордсменам церемоний премии «Оскар» относятся такие выдающиеся неамериканские мастера кино, как итальянцы Федерико Феллини (четыре «Оскара» за лучшие иноязычные фильмы, еще один специальный приз за творчество и одиннадцать других персональных номинаций) и Витторио Де Сика (четыре «Оскара» и еще одна номинация), швед Ингмар Бергман (три «Оскара» за лучшие иноязычные ленты, приравниваемый к «Оскару» почетный приз имени Эрвинга Г.Талберга за карьеру и еще девять других персональных номинаций), японец Акира Куросава (два «Оскара» за лучшие иноязычные картины, специальная премия за творчество и еще три номинации), французы Рене Клеман (два «Оскара» за лучшие иноязычные фильмы и еще одна номинация) и Клод Лелуш (два «Оскара» за один фильм и еще три номинации). Среди иностранных неудачников оскаровских церемоний, так ни разу и не получивших премии, следует назвать итальянца Марио Моничелли (шесть номинаций: четыре по категории «Лучший иноязычный фильм», две за сценарии), француза Луи Маля (шесть выдвижений на «Оскар»: два за лучшие иноязычные ленты, два за сценарии, по одной за лучший фильм и режиссуру), шведа Яна Труэля (пять номинаций: три по категории «Лучшая иноязычная картина», по одной за лучший фильм, режиссуру и сценарий). Четырежды неоцененным в категории «Лучший иноязычный фильм» остался итальянец Этторе Скола. Однако именно иностранка — голландка Марлен Горрис — стала первой женщиной-режиссером, удостоенной премии «Оскар» по итогам 1995 года за фильм «Родословная Антонии».

1947

«Шуша» (Sciuscia), Италия, 1946, реж. Витторио Де Сика.

1948

«Господин Венсан» (Monsieur Vincent), Франция, 1947, реж. Морис Клош.

1949

«Похитители велосипедов» (Ladri di biciclette), Италия, 1948, реж. Витторио Де Сика.

1950

«У стен Малапаги» («По ту стороны решетки», Le mura di Malapaga, Au-dela des grilles), Италия — Франция, 1948, реж. Рене Клеман.

1951

«Расёмон», Япония, 1950, реж. Акира Куросава.

1952

«Запрещенные игры» (Jeux interdits), Франция, реж. Рене Клеман.

1953

Премия не присуждалась.

1954

«Врата ада» [Дзигоку-мон], Япония, реж. Тэйносхэ Кинугаса.

1955

«Мусаси Миямото», Япония, 1954, реж. Хироси Инагаки.

1956

«Дорога» (La strada; в нашем прокате — «Они бродили по дорогам»), Италия, 1954, реж. Федерико Феллини.

Номинанты — **«Капитан из Кепеника»** (Der Hauptmann von Kopenick; в нашем прокате — «Сила мундира»), ФРГ, реж. Хельмут Койтнер; **«Жервеза»** (Gervaise), Франция, реж. Рене Клеман; **«Бирманская арфа»** [Бирума-но татегото], Япония, реж. Кон Итикава; **«Кивитоқ»** (Qivitoq; в нашем прокате — «Легенда о беглеце»), Дания, реж. Эрик Баллинг.

1957

«Ночи Кабирии» (Le notti di Cabiria), Италия, реж. Федерико Феллини.

Номинанты — **«Ночью, когда пришел дьявол»** (Nachts, wenn der Teufel kam), ФРГ, реж. Роберт Сиодмак; **«Порт-де-Лила»** (Porte des Lilas; в нашем прокате — «На окраине Парижа»), Франция — Италия, реж. Рене Клер; **«Мать-Индия»** [Бхарат мата], Индия, реж. Кхан Мехбуб; **«Девять жизней»** (Ni liv), Норвегия, реж. Арне Скоуэн.

1958

«Мой дядя» (Mon oncle), Франция — Италия, реж. Жак Тати.

Номинанты — **«Герои»** (Helden), ФРГ, реж. Петер Франц Вирт; **«Месть»** (La venganza), Испания — Италия, 1957, реж. Хуан Антонио Бардем; **«Дорога длиною в год»** (Cesta duga godinu dana), СФРЮ — Италия, 1957, реж. Джузеппе Де Сантис; **«Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны»** (I soliti ignoti), Италия, реж. Марио Моничелли.

1959

«Черный Орфей» (Orfeu negro), Франция — Италия — Бразилия, 1958, реж. Марио Камю.

Номинанты — **«Мост»** (Die Brucke; в нашем прокате — «Тяжелая расплата»), ФРГ, реж. Бернхард Викки; **«Большая война»** (La grande guerra), Италия — Франция, реж. Марио Моничелли; **«Пау»** (Paw), Дания, реж. Астрид Хеннинг-Енсен; **«Деревня на реке»** (Dorp aan de rivier), Нидерланды, 1958, реж. Фонс Радемакерс.

1960

«Девичий источник» (Jungfrukallan), Швеция, 1959, реж. Ингмар Бергман.

Номинанты — **«Капо»** (Kapo), Италия — Франция, реж. Джилло Понтекорво; **«Истина»** (La vérité), Франция — Италия, реж. Анри-Жорж Клузо; **«Макарио»** (Macario), Мексика, реж. Роберто Гавальдон; **«Девятый круг»** (Deveti krug), СФРЮ, реж. Франце Штиглиц.

1961

«Как в зеркале» (Sasom i en spegel), Швеция, реж. Ингмар Бергман.

Номинанты — **«Харри и камердинер»** (Harry og Kammertjeneren), Дания, реж. Бен Кристенсен; **«Любовь не умирает»** [Эйэн-но хито], Япония, реж. Кэйскэ Киносита; **«Анимас Трухано, важный человек»** (Animas Trujano, el hombre importante), Мексика, реж. Исмаэль Родригес; **«Пласидо»** (Placido), Испания, 1960, реж. Луис Гарсиа Берланга.

Редакция оставляет без изменения перевод названий и написание имен, принятые автором. — *Прим. ред.*

1962

«Воскресенья в Виль-д'Авре» (Les dimanches de Ville d'Avray), Франция, реж. Серж Бургиньон.

Номинанты — «Электра» (Elektra), Греция, реж. Михалис Какояннис; **«Четыре дня Неаполя»** (Le quattro giornate di Napoli), Италия, реж. Нанни Лой; **«Исполнитель обета»** (O pagador de promessas; в нашем прокате — «Обет»), Бразилия, реж. Анселму Бениту Дуарти; **«Тлаюкан»** (Tlayucan; в нашем прокате — «Жемчуг святой Люсии»), Мексика, реж. Луис Алькориса.

1963

«Восемь с половиной» (Otto e mezzo), Италия — Франция, 1962, реж. Федерико Феллини.

Номинанты — «Нож в воде» (Noz w wodzie), ПНР, реж. Роман Поляньский; **«Лос тарантос»** (Los tarantos), Испания, реж. Франсиско Ровира-Белета; **«Красные фонари»** (Kokkina phanaria), Греция, реж. Василис Георгиадис; **«Сестры-близнецы из Киото»**, Япония, реж. Нобору Накамура.

1964

«Вчера, сегодня, завтра» (Ieri, oggi, domani), Италия — Франция, 1963, реж. Витторио Де Сика.

Номинанты — «Вороний квартал» (Kvarteret korpen), Швеция, реж. Бу Видерберг; **«Саллах»** (Sallah), Израиль, реж. Эфраим Кишон; **«Шербурские зонтики»** (Les parapluies de Cherbourg), Франция — ФРГ, реж. Жак Деми; **«Женщина в песках»** [Суна-но онна], Япония, реж. Хироси Тэсигахара.

1965

«Магазин на площади» (Obchod na korze), ЧССР, реж. Ян Кадар и Эльмар Клос.

Номинанты — «Флейта и кровь» (Homa vaftike kokkino; в нашем прокате — «У подножия Акрополя»), Греция, реж. Василис Георгиадис; **«Дорогой Джон»** (Kare John), Швеция, реж. Ларс Магнус Линдгрен; **«Кайдан»**, Япония, реж. Масаки Кобаяси; **«Брак по-итальянски»** (Matrimonio all'italiana), Италия — Франция, 1964, реж. Витторио Де Сика.

1966

«Мужчина и женщина» (Un homme et une femme), Франция, реж. Клод Лелуш.

Номинанты — «Битва за Алжир» (La battaglia di Algieri), Италия — Алжир, реж. Джилло Понтекорво; **«Любовь блондинки»** (Lasky jedne plavovlasky), ЧССР, 1965, реж. Милош Форман; **«Фараон»** (Faraon), ПНР, 1965, реж. Ежи Кавалерович; **«Три»** (Tri; в нашем прокате — «Папоротник и огонь»), СФРЮ, 1965, реж. Александр Петрович.

1967

«Поезда под пристальным наблюдением» (Ostre sledovane vlaky), ЧССР, 1966, реж. Иржи Менцель.

Номинанты — «Колдовская любовь» (El amor brujo), Испания, реж. Франсиско Ровира-Белета; **«Скупщики перьев»** (Skupljaci perja), СФРЮ, реж. Александр Петрович; **«Жить, чтобы жить»** (Vivre pour vivre), Франция — Италия, реж. Клод Лелуш; **«Портрет Тиэко»** [Тиэко-се], Япония, реж. Нобору Накамура.

1968

«Война и мир» (сокращенная американская прокатная версия продолжительностью 373 минуты), СССР, 1965 — 1967, реж. Сергей Бондарчук.

Номинанты — «Мальчишки с улицы Пал» (A Pal utcai fiuk), ВНР — США, реж. Золтан Фабри; **«Горит, моя барышня...»** (Hori, ma panenko), ЧССР, 1967, реж. Милош Форман; **«Девушка с пистолетом»** (La ragazza con la pistola; в нашем прокате — «Не промахнись, Асунта!»), Италия, реж. Марио Моничелли; **«Украденные поцелуи»** (Baisers volés), Франция, реж. Франсуа Трюффо.

1969

«Дзета» (Z), Франция — Алжир, 1968, реж. Коста-Гаврас.

Номинанты — «Одален 31» (Adalen 31), Швеция, реж. Бу Видерберг; **«Битва на Неретве»** (Bitka na Neretvi), СФРЮ — Италия — ФРГ, реж. Велько Булайич; **«Братья Карамазовы»**, СССР, реж. Иван Пырьев; **«Моя ночь у Мод»** (Ma nuit chez Maud), Франция, реж. Эрик Ромер.

1970

«Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto; в нашем прокате — «Дело гражданина вне всяких подозрений»), Италия, 1969, реж. Элио Петри.

Номинанты — «Первая любовь» (Erste Liebe), Швейцария — Великобритания — Франция, реж. Максимилиан Шелл;

«Хоа Бинь» (Hoa Binh), Франция, 1969, реж. Рауль Кутар;
«Мир над полями» (Paix sur les champs), Бельгия, реж. Жак Буажле;
«Тристана» (Tristana), Испания — Франция — Италия, реж. Луис Бунюэль.

1971

«Сад Финци-Контини» (Il giardino dei Finzi-Contini), Италия — Западный Берлин, 1970, реж. Витторио Де Сика.

Номинанты — «Додэскадэн» (в нашем прокате — «Под стук трамвайных колес»), Япония, 1970, реж. Акира Куросава;
«Эмигранты» (Utvandrarna), Швеция, реж. Ян Труэль;
«Полицейский», Израиль, реж. Эфраим Киршон;
«Чайковский», СССР, 1970, реж. Игорь Таланкин.

1972

«Скромное обаяние буржуазии» (Le charme discret de la bourgeoisie), Франция — Италия — Испания, реж. Луис Бунюэль.

Номинанты — «А зори здесь тихие...», СССР, реж. Станислав Ростоцкий;
«Я люблю тебя, Роза», Израиль, реж. Моше Мизрахи;
«Моя дорогая сеньорита» (Mi querida senorita), Испания, 1971, реж. Хайме де Арминьян;
«Поселенцы» (Nybiggarna), Швеция, реж. Ян Труэль.

1973

«Американская ночь» (La nuit américaine), Франция — Италия, реж. Франсуа Трюффо.

Номинанты — «Дом на улице Шелуш», Израиль, реж. Моше Мизрахи;
«Приглашение» (L'invitation), Швейцария, реж. Клод Горетта;
«Пешеход» (Der Fussganger), ФРГ, реж. Максимилиан Шелл;
«Турецкие сладости» (Turks fruit), Нидерланды, реж. Пауль Верхувен.

1974

«Амаркорд» (Amarkord), Италия — Франция, реж. Федерико Феллини.

Номинанты — «Игра в кошки-мышки» (Masckajatek), ВНР, 1973, реж. Карой Макк;
«Потоп» (Potop), ПНР при участии СССР, реж. Ежи Гофман;
«Лакомб Люсьен» (Lacombe Lucien), Франция — Италия — ФРГ, реж. Луи Маль;
«Передышка» (La tregua), Аргентина, реж. Серхио Ренан.

1975

«Дерсу Узала», СССР при участии Японии, реж. Акира Куросава.

Номинанты — «Земля обетованная» (Ziemia obiecana), ПНР, реж. Анджей Вайда;
«События на руднике Марусиа» (Actas de Marusia), Мексика, реж. Мигель Литтин;
«Сандакан, дом 8» [Сандакан хатибансекан, боке], Япония, реж. Кэй Кумаи;
«Запах женщины» (Profumo di donna), Италия, 1974, реж. Дино Ризи.

1976

«Черные и белые в цвете» («Победа с песней», Noirs et blancs en couleurs / La victoire en chantant), Берег Слоновой Кости — Франция — ФРГ, реж. Жан-Жак Анно.

Номинанты — «Кузен, кузина» (Cousin cousine), Франция, 1975, реж. Жан-Шарль Таккелла;
«Якоб-лжец» (Jacob der Lugner), ГДР — ЧССР, 1974, реж. Франк Байер;
«Ночи и дни» (Noce i dni), ПНР, 1975, реж. Ежи Антчак;
«Паскуалино «Семь красоток» (Pasqualino Settebellezze), Италия, 1975, реж. Лина Вертмюллер.

1977

«Вся жизнь впереди» (La vie devant soi), Франция — Израиль, реж. Моше Мизрахи.

Номинанты — «Ифигения» (Ifigeneia), Греция, реж. Михалис Какояннис;
«Операция «Шаровая молния» (Operation Thunderbolt), Израиль, реж. Менахем Голан;
«Особенный день» (Una giornata particolare), Италия — Канада, реж. Этторе Скола;
«Этот смутный объект желания» (Cet obscur objet du désir), Франция — Испания, реж. Луис Бунюэль.

1978

«Приготовьте платочки» (Préparez vos mouchoirs), Франция — Бельгия, реж. Бертран Блие.

Номинанты — «Стеклянная клетка» (Die glaserne Zelle), ФРГ, 1977, реж. Ганс В.Гайссендерфер;
«Венгры» (Magyarok), ВНР, 1977, реж. Золтан Фабри;
«Новые чудовища» (I nuovi mostri), Италия, реж. Марио Моничелли, Дино Ризи, Этторе Скола;
«Белый Бим Черное ухо», СССР, 1977, реж. Станислав Ростоцкий.

1979

«Жестяной барабан» (Die Blechtrommel), ФРГ — Франция при участии ПНР, реж. Фолькер Шлёндорф.

Номинанты — «Барышни из Вилько» (Panny z Wilka), ПНР, реж. Анджей Вайда;
«Маме исполняется сто лет» (Mama cumple cien anos), Испания — Франция, реж. Карлос Саура;
«Простая история» (Une histoire simple; в нашем прокате — «У каждого свой шанс»), Франция — Западный Берлин, 1978, реж. Клод Соте;
«Забыть Венецию» (Dimenticare Venezia), Италия — Франция, реж. Франко Брузати.

1980

«Москва слезам не верит», СССР, 1979, реж. Владимир Меньшов.

Номинанты — «Доверие» (Bizalom; в нашем прокате — «Доверие обязывает»), ВНР, 1979, реж. Иштван Сабо;
«Тень воина» [Кагемуся], Япония при участии США, реж. Акира Куросава;
«Последнее метро» (Le dernier métro), Франция, реж. Франсуа Трюффо;
«Гнездо» (El nido), Испания, реж. Хайме де Арминьян.

1981

«Мефистофель» (Mephisto), ВНР — ФРГ, реж. Иштван Сабо.

Номинанты — «Лодка полна» (Das Boot ist vool), Швейцария, реж. Маркус Имхоф;
«Человек из железа» (Czlowiek z zelaza), ПНР, реж. Анджей Вайда;
«Мутная река» [Доро-но кава], Япония, реж. Кохэй Огури;
«Три брата» (Tre fratelli), Италия — Франция, реж. Франческо Рози.

1982

«Начать сначала» (Volver a empezar), Испания, 1981, реж. Хосе Луис Гарси.
Номинанты — «Альсино и Кондор» (Alsino y el Condor), Никарагуа — Куба — Мексика — Коста-Рика, реж. Мигель Литтин;
«Безупречная репутация» (Coup de torchon), Франция, 1981, реж. Бертран Тавернье;
«Воздушное путешествие инженера Андре» («Полет «Орла», Ingenjor Andrees luftfard / Flight of the Eagle), Швеция — Норвегия — ФРГ, реж. Ян Труэль;
«Частная жизнь», СССР, реж. Юлий Райзман.

1983

«Фанни и Александр» (Fanny och Alexander), Швеция — Франция — ФРГ, 1982, реж. Ингмар Бергман.

Номинанты — «Кармен» (Carmen), Испания, реж. Карлос Саура;
«Любовь с первого взгляда» (Coup de foudre), Франция, реж. Диана Кюрис;
«Восстание Иова» (Job lazadasa), ВНР — ФРГ, реж. Имре Дьендьеши, Барна Кабаи;
«Бал» (Le bal), Франция — Италия — Алжир, реж. Этторе Скола.

1984

«Диагональ слона» (La diagonale du fou), Швейцария — Франция, реж. Ришар Дембо.

Номинанты — «Камила» (Camila), Аргентина, реж. Мария Луиза Бемберг;
«За стенами тюрьмы» [Э'ашорей хасорагим], Израиль, реж. Ури Барбаш;
«Военно-полевой роман», СССР, 1983, реж. Петр Тодоровский;
«Этот период в жизни продолжается» (Sesion continua), Испания, реж. Хосе Луис Гарси.

1985

«Официальная история» (La historia oficial), Аргентина, 1984, реж. Луис Пуэнсо.

Номинанты — «Горькая жатва» (Bittere Ernte), ФРГ, реж. Агнешка Холланд;
«Полковник Редль» (Redl ezredes), ВНР — ФРГ — Западный Берлин — Австрия, 1984, реж. Иштван Сабо;
«Трое мужчин и младенец в люльке» (Trois hommes et un couffin), Франция, реж. Колин Серро;
«Отец в командировке» (Otac na sluzbenom putu), СФРЮ, 1984, реж. Эмир Кустурица.

1986

«Нападение» (De aanslag), Нидерланды при участии США, реж. Фонс Радемакерс.

Номинанты — «37,2 утром» (37,2 le matin), Франция, реж. Жан-Жак Бенекс;
«Закат американской империи» (Le déclin de l'empire américain), Канада, 1985, реж. Дени Аркан;
«Деревенька моя центральная» (Vesnicko ma strediskova), ЧССР, 1985, реж. Иржи Менцель;
«38», Австрия, реж. Вольфганг Глюк.

1987

«Празднество Бабетты» (Babettes gaestebud), Дания, реж. Габриэль Аксель.

Номинанты — «До свидания, дети» (Au revoir les enfants), Франция — ФРГ, реж. Луи Маль;
«Сданный экзамен» (Asignatura aprobada), Испания, реж. Хосе Луис Гарси;
«Семья» (La famiglia), Италия — Франция, 1986, реж. Этторе Скола;
«Проводник» (Veiviseren), Норвегия, реж. Нильс Гаун.

1988

«Пелле-завоеватель» (Pelle erobreren), Дания — Швеция, 1987, реж. Билле Аугуст.

Номинанты — «Хануссен» (Hanussen), ВНР — Западный Берлин — ФРГ, реж. Иштван Сабо; **«Учитель музыки»** (Le maitre de musique), Бельгия, реж. Жерар Корбьо; **«Салям, Бомбей!»** (Salaam Bombay!), Индия — Франция — Великобритания, реж. Мира Наир; **«Женщины на грани нервного срыва»** (Mujeres al borde de un ataque de nervios), Испания, реж. Педро Альмодовар.

1989

«Новый кинотеатр «Парадизо» (Nuovo cinema Paradiso), Италия — Франция, 1988, реж. Джузеппе Торнаторе.

Номинанты — «Камилла Клодель» (Camille Claudel), Франция, 1988, реж. Бруно Нюйттен; **«Иисус из Монреаля»** (Jesus de Montreal), Канада — Франция, 1988, реж. Дени Аркан; **«Тот, кто прибыл в Сантьяго»** (Lo que lo paso a Santiago), Пуэрто-Рико, реж. Хакобо Моралес; **«Танец с Регице»** (Dansen med Regitze), Дания, реж. Каспар Рострун.

1990

«Путь надежды» (Reise der Hoffnung), Швейцария, реж. Ксавье Коллер.

Номинанты — «Сирано де Бержерак» (Cyrano de Bergerac), Франция, реж. Жан-Поль Раппно; **«Цзю-доу»**, КНР — Япония, 1989, реж. Чжан Имоу; **«Ужасная девчонка»** (Das schreckliche Madchen), ФРГ, реж. Михаэль Верхофен; **«Открытые двери»** (Porte aperte), Италия, реж. Джанни Амелио.

1991

«Средиземноморье» (Mediterraneo), Италия, 1990, реж. Габриэле Сальваторес.

Номинанты — «Подними красный фонарь» [Дахун дэнлун гаогао гуа], КНР — Гонконг — Тайвань, реж. Чжан Имоу; **«Дети природы»** (Born natturunnar), Исландия — ФРГ — Норвегия, реж. Фридрик Тор Фридрикссон; **«Начальная школа»** (Obecna skola), Чехо-Словакия, реж. Ян Сверак; **«Бык»** (Oxen), Швеция — Дания, реж. Свен Нюквист.

1992

«Индокитай» (Indochine), Франция, реж. Режи Варнье.

Номинанты — «Урга», СССР — Франция, 1991, реж. Никита Михалков; **«Дэнс»** (Daens), Бельгия, реж. Стейн Конинкс; **«Место на свете»** (Un lugar en el mundo), Уругвай, реж. Адольфо Аристарайн; **«Штонк»** (Schtonk), ФРГ, реж. Хельмут Дитль.

1993

«Прекрасная эпоха» (Belle époque), Испания — Португалия — Франция, 1992, реж. Фернандо Труэба.

Номинанты — «Прощай, моя наложница» [Баван бьецзы], КНР — Гонконг, реж. Чэнь Кайгэ; **«Хедд Вин»** (Hedd Wyn), Уэльс, реж. Пол Тернер; **«Запах зеленой папайи»** (L'odeur de la papaye verte), Франция — Вьетнам, реж. Чан Ань Хун; **«Свадебный банкет»** (The Wedding Banket), Тайвань — США, реж. Ан Ли.

1994

«Утомленные солнцем», Россия — Франция, реж. Никита Михалков.

Номинанты — «Клубничное и шоколадное» (Fresa y chocolate), Куба — Мексика — Испания, реж. Томас Гутьеррес Алеа, Хуан Карлос Табио; **«Фаринелли, кастрат»** (Farinelli il castrato), Бельгия — Франция — Италия, реж. Жерар Корбьо; **«Перед дождем»** (Before the Rain), Великобритания — Франция — Македония, реж. Милчо Манчевски; **«Есть пить мужчина женщина»** (Eat Drink Man Woman), Тайвань — США, реж. Ан Ли.

1995

«Родословная Антонии» (Antonia's Line), Нидерланды — Бельгия — Великобритания, реж. Марлен Горрис.

Номинанты — «Создатель звезд» (L'uomo delle stelle), Италия, реж. Джузеппе Торнаторе; **«Удовольствие и красота непоколебимы»** (Lust och fagring stor), Швеция — Дания, реж. Бу Видерберг; **«Любовный четырехугольник»** (O quatrilho), Бразилия, реж. Фабиу Баррету; **«Пыль жизни»** (La poussière de vie), Алжир — Франция — Гонконг, реж. Рашид Бушареб.

«КОНЦЕРТ ДЛЯ КРЫСЫ» (По мотивам прозы Д. Хармса), 11 ч.
«Ленфильм», «Эрмитажный мост», Роскомкино, Россия, 1995.
Авторы сценария О.Ковалов, В.Маслов при участии Т.Ваулина. Режиссер О.Ковалов. Оператор А.Шермергор. Художник В.Иванов. Звукооператор М.Полянская. Продюсер А.Голутва.
Роли исполняют: Е.Савина, П.Зайченко, Ф.Коновалов.
Права проката: «Ленфильм». Тел. (812)232-83-74.

«КРУГЛЫЕ ЧИСЛА» (**«СВЕСТИ СЧЕТЫ»**, ROUND NUMBERS), 7ч.
«Тангльвуд Интертейнмент Групп», США, 1994.
Автор сценария и режиссер Нэнси Зала.
Оператор Энгель Декка. Художник Джонатан Карлсон.
Композитор Норман Мейни. Продюсер Аллан Манн.
Роли исполняют: Кейт Малгрю, Марти Инглс, Шэни Уоллис, Дебра Кристоферсон.
Права проката: ТОО «Компания Континент». Тел. 216-84-54.

«КРУТЫЕ» (CONTINUAVANO A CHIAMARLO TRINITA), 13 ч.
«Вест Филм Индастриз Инк.», Италия, 1970.
Автор сценария и режиссер Э.Б.Клачер.
Оператор Альдо Джордани. Художник Энцо Булгарелли.
Композиторы Гуидо и Морицио де Ангелис.
Продюсер Итало Цингарелли.
Роли исполняют: Теренс Хилл, Бад Спенсер, Джессика Даблин и другие.
Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 921-08-54.

«ЛЕТНИЕ ЛЮДИ» (**«ДАЧНИКИ»**) (По пьесе М.Горького **«Дачники»**), 9 ч.
Концерн «Ковсаг», Роскомкино, «Восточно-Европейская кинокомпания» при участии банка «Лефортовский» и АО «Светосервис», Россия, 1995.
Автор сценария и режиссер С.Урсуляк.
Оператор С.Юриздицкий. Художник Г.Кропачев.
Композитор М.Таривердиев. Продюсер О.Копанец.
Роли исполняют: С.Маковецкий, И.Купченко, С.Колтаков и другие.
Права проката: «Восточно-Европейская кинокомпания». Тел. 181-02-01.

«ЛЕТО ЛЮБВИ» (LATO MILOSCI), 9 ч.
«Акорн», «Студия-1», «Перспектива», «Фокус-Фильм», Белоруссия — Польша, 1994.
Автор сценария и режиссер Феликс Фальк.
Оператор Кшиштоф Тусевич. Художник Иван Романовский. Композитор Генрик Кужняк.
Роли исполняют: Сергей Шнырев, Дарья Поваренова, Ева Буковска, Эрнст Романов.
Права проката: ТОО «Студия АС». Тел. 202-17-97.

«ЛОВУШКА ЛЮБВИ» (THE TRAP), 8 ч.
«Рембелди Прод. Экаклюзивите», Италия, 1989.
Автор сценария Франческо Барилли.
Режиссер Джузеппе Патрони Гриффи. Операторы Хуан Аморос, Ханс Бурман. Художник Луис Васкес.
Композитор Эннио Морриконе. Продюсер Этторе Спаньуоло.
Роли исполняют: Лаура Антонелли, Флоринда Болкан, Тони Музанте.
Права проката: ТОО «Конверсия-5». Тел. 978-72-37.

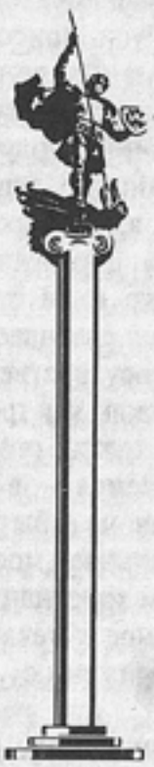
«МОРТАЛ КОМБАТ» (MORTAL KOMBAT), 11 ч.
«Нью Лайн Синема», «Тернер Компани», «Фрешхолд Интертейнмент», США, 1995.
Автор сценария Кевин Дрони. Режиссер Пол Андерсон.
Оператор Джон Леонетти, Художник Джонатан Карлсон.
Композитор Джордж Клинтон.
Продюсер Лоренс Казанофф.
Роли исполняют: Линден Эшби, Кари-Хиреки Тагава, Робин Шу и другие.
Права проката: АОЗТ «СЭВ-Кинотон». Тел. 290-34-12.

«ОПАСНАЯ ЛЮБОВЬ» (**«ЛЮБОВЬ СМЕРТЕЛЬНА»**, LOVING... DEADLY), 8 ч.
«Тангльвуд Интертейнмент Групп», США, 1994.
Автор сценария Дэниэл Гиро. Режиссер Крис Кертинц.
Оператор Марк Вудс. Художник Говард Смит.
Композитор Говард Пфайфер. Продюсер Крис Кертинц.
Роли исполняют: Дэвид Уорнер, Джонатан Уорд, Шилли Энн Фиелд, Сара Лазесс.
Права проката: ТОО «Компания Континент». Тел. 216-84-54.

«ОХОТНИК» (LOWCA), 7 ч.
ТВ Польши, Польша, 1995.
Автор сценария и режиссер Ежи Лукашевич. Оператор Здислав Найда. Художник Войцех Павлинский.
Композитор Михал Лоренц.
Роли исполняют: Иоанна Трепешинска, Войцех Малахат, Яцек Войцицкий, Томаш Саприк, Матеуш Дамецкий.
Права проката: ТОО «Студия АС». Тел. 216-84-54.

«ПО КЛИЧКЕ РИНО» (**«СУПЕРПЕС»**, TOP DOG), 7 ч.
«Тангльвуд Интертейнмент Групп», США, 1994.
Автор сценария Рон Свонсон. Режиссер Эйрон Норрис.
Оператор Джойя Фернандес. Художник Норм Бэрон.
Композитор Джордж С. Клинтон.
Роли исполняют: Чак Норрис, Мишель Ламар Ричардс, Клайд Касетсу, Эрик фон Деттен.
Права проката: ТОО «Фирма Пирамида». Тел. 216-84-54.

«ПОЕЗД ДО БРУКЛИНА», 9 ч.
Студия «Будущее», АОЗТ «Лингком», Россия — Украина, 1995.
Автор сценария И.Давыдов. Режиссер В.Федосов.
Оператор Г.Карюк. Художник В.Гидулянов.
Звукооператор Т.Кваташидзе. Продюсер О.Неверко.
Роли исполняют: А.Самохина, Н.Добрынин, Р.Газманов, А.Песков.
Права проката: АОЗТ «Лингком». Тел. 599-97-26.



XIX

МОСКОВСКИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ

КИНО

ФЕСТИВАЛЬ

СИМПОЗИУМ

ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕОЛОГИИ

ГЕННАДИЙ ДАДАМЯН

Становление господствующей идеологии происходит на определенном этапе исторического развития страны. Для России это XV — начало XVI века. В «Повести о взятии Царьграда турками» (1510 — 1514) читаем: «Руссий же род съ прежде создателными всего Измаилта победят и Седмохолмого (Константинополь. — *Г.Д.*) приимут съ прежде законными его и в нем въцесарятся и судрьжат Седмохолмого русы». Цитата эта не случайна, о чем свидетельствует отказ Руси присоединиться к Флорентинско-Феррарской унии (1439): «Мы получили христианскую веру не от греков, а от апостола Андрея». Практически в эти же годы старец Филофей развивает теорию государственности Москвы как третьего Рима: «Два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не бывати». Задумаемся — в России еще нет патриаршества, еще не забыто татаро-монгольское иго, а он величает московского князя Василия III «царем христиан всей Вселенной». Отдадим же должное замечательному «идеологическому воображению» русского народа.

Мы завершаем публикацию материалов симпозиума (см. «ИК», 1996, № 2, 6), который был организован «Фондом поддержки и развития искусства кино» в рамках XIX Московского международного кинофестиваля (июль 1995 года).
В этом номере: Геннадий Дадамян (культуролог, социолог театра; Россия), Татьяна Чередниченко (культуролог, музыковед; Россия), Алексис Берелович (культуролог, переводчик; Франция), Борис Дубин (социолог, переводчик; Россия), Владимир Левашов (искусствовед; Россия).

Потенциал этой государственной идеи, ставшей официальной идеологией Российской империи, сохранялся практически на протяжении всех последующих эпох. Однако в начале XX века Россия — в ответ на вызов модернизации — осуществила специфический и, как это ни парадоксально, лингвистический выбор. Из множества конкурирующих, оспаривающих друг друга идей побеждает большевистская идеология. Советской России здесь отводилась роль лидера, символическим же выражением «третьего Рима» становился III Коммунистический Интернационал. Через два десятилетия Сталин переформулирует эту идею в «возмож-

ность построения социализма в одной, отдельно взятой стране» — специфический парафраз концепции избранного народа. Согласно государственной идеологии именно СССР прокладывал «светлый путь» для всей планеты, деля это нелегкое счастье с анонимным «прогрессивным человечеством».

Поэтому шанс на выживание у нас всегда ассоциировался не только с понятной, но глобальной идеологией, «зерно» которой:

— признание «инаковости» России;

— приоритет государства над личностью;

— акцентирование образа врага (религиозного, национального, классового, идеологического).

Сегодня, как и в начале века, Россия стоит перед вызовом радикальной модернизации. В современном обществе мы наблюдаем борьбу отнюдь не новых идей, притязающих тем не менее стать господствующей идеологией. Это ощутимое обращение к «великому прошлому» нашей страны в самых разных сочетаниях: в попытке реставрации монархической идеи, в неопочвенничестве, в уповании на «особый российский путь в истории», в интересе к евразийству, в реанимации коммунистической идеи.

В наше смутное время общество заряжено энергией идеологической ксенофобии: более 70 процентов молодежи в возрасте от 18 до 25 лет испытывают антипатию к другим национальностям — прежде всего кавказцам и цыганам. При этом такого рода нетерпимость у политиков и номенклатурных работников в полтора-два раза выше, чем у человека «с улицы». Позицию «Россия — государство русских» выбрали около 40 процентов молодежи; 45 процентов россиян, опрошенных фондом «Общественное мнение», «винят в сегодняшних проблемах страны Запада, заинтересованные в ослаблении нашей державы».

Но параллельно этим, в общем традиционным, идеям сегодня формируются и новые мифы: о «спасительном рынке», о «демократическом обществе» и т.д. По-своему примечательным был и миф ангажированной художественной интеллигенции, искренне уверявшей общество в конце 80-х годов, что именно она своим сопротивлением власти подготовила перестройку. С одной стороны, власть действительно оказалась совершенно неготовой к индивидуализации культурного поведения, когда целостный в прошлом процесс раздробился на параллельные миры: наряду с государственным официозом возникли и утвердились альтернативные культуры — молодежный «андерграунд», официально замалчиваемые барды, полулегальная эстрада, не разрешенные к официальному показу работы авангардных художников, уголовно наказуемый «самиздат». Сегодня это плодотворное напряжение культурной жизни во многом уже в прошлом.

С другой стороны, само искусство оказалось совершенно не готовым к деидеологизации общества. При тоталитарном коммунистическом режиме вольтова дуга художественной жизни возникает между двумя полюсами: один — жесткий идеологический прессинг и давление власти, другой — сопротивление ей художника. Выполняя не свойственные для него социальные функции, искусство осознает свою высокую гражданскую миссию, свою священность. Оно оказывается в некоем сакральном пространстве, где художник если и не равен, то, во всяком случае, подобен демиургу.

Будучи критиком системы, советский (и антисоветский) художник всегда существовал в ее идеологическом контексте и именно в нем черпал свою творческую энергию. Крах тоталитарной системы есть одновременно крах привычной у нас амбивалентной социальной позиции художника. Так российское искусство оказалось не приспособленным к неожиданно наступившей свободе.

Переход страны к рыночным отношениям обусловливает множество новаций в художественной жизни. Впервые после 1918 года на сцене появляются обнаженные артисты и даже создаются эротические театры. Эротика захватывает изобразительное искусство, кинематограф, телевидение, видеопрокат, массовые печатные издания.

Выросшее в условиях чопорной, пуританской морали, советское общество не выдержало испытания обнаженным телом. В газеты хлынул поток писем от возмущенных этим «бесстыдным явлением» обывателей. В дискуссию включились парламентарии страны, и 5 декабря 1990 года Горбачев, «учитывая озабоченность советских людей распространением в стране различного рода порнографической псевдомедицинской литературы, эротических фильмов», подписы-

вает распоряжение «О разработке неотложных мер по охране общественной нравственности».

Во всем этом есть какая-то перекличка идей в российской истории. Во многом аналогичная, хотя и не тождественная, ситуация сложилась в художественной жизни России в годы ее «серебряного века». Сходные процессы деидеологизации вызвали тогда к жизни рост так называемой порнографии (М.Ф.Андреева отказалась подать руку жене М.Арцыбашева, написавшего «Санина»). Но в дореволюционные годы XX века взлет искусства обеспечивался не только борьбой самых различных направлений, но главным образом тем, что в обществе был значимый круг художников, ориентированных в своем творчестве на собственно эстетические ценности. Восхищенный калокагатической идеей триединства красоты — истины — добра, Н.С.Гумилев написал в манифесте акмеистов, что «эстетика — это этика будущего».

При всем подобии и сходстве условий «там и тогда, здесь и теперь» история не повторяется. Атомарность современной социальной жизни определяет «клиповое сознание» больших групп населения. Упал престиж искусства, оно уходит на периферию общественного внимания.

Сохранится ли в новых условиях общезначимый статус художника, или «период юношества общества» (И.А.Гончаров) с его культом искусства в России уже закончился? Ответов нет в самой жизни. Не востребованный социумом художник замыкается в башне «чистого искусства». Когда Д.Пригов отвечает, что он представляет направление в искусстве, именуемое «Дмитрий Александрович Пригов», невольно вспоминается изданный в начале века поэтический сборник В.Г.Шершеневича «Я минус все».

Можно сказать, что российское искусство (в аспекте его идеологического содержания) сегодня еще только выходит из общего наркоза, учится «держать паузу». Чем завершится нынешнее испытание искусства искусством — неизвестно. Но в любом случае в этих условиях ему приходится нелегко.

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

На нашей конференции о советской культуре говорили так, что возникал образ большого поля, органично включающего в себя и досоветскую культуру. Мне кажется, что это не лишено смысла и даже просто правильно. Надо бы еще добавить культуру, которую называют постсоветской.

И еще одно небольшое терминологическое введение. Когда говорят о некоем «пост» (о постсоветской культуре или, скажем, о постмодернизме), то молчаливо подразумевается псевдоначало: конец, который претендует быть началом, не начиная ничего, а только заканчивая. Например, в слове «постмодернизм» нет нового корня, а есть только указание на то, что было до этого этапа, желающего выдать себя за новый. Очевидно, в зоне такого конца, который пытается выдать себя за начало, и даже не только терминологически, мы и пребываем. (Кстати, видимо, не случайно, что именно в постсоветское время постмодернизм получил такую популярность, по крайней мере, на уровне разговоров о нем, на уровне теоретической рефлексии.)

Так вот, если говорить о неслучившихся пустых началах, которые нас окружают теперь, когда закончилась советская культура, то они очевидны и кажутся очень даже случившимися и очень даже реальными. Можно даже попытаться перечислить некие приметы этих начал, я только не претендую на то, что мой перечень будет полным.

Например, воцарилась критика власти (системы) вместо былой тотальной лояльности, частью показной, а частью удобно привычной. Но что можно наблюдать в ментальности, которая выражает себя через эту критику власти, особенно в первые перестроечные годы, да и сейчас, как бы уже с другого фронта и другой власти? Только то, что объединяет эту критику с былой тотальной лояльностью, а именно — ее совершенную бесплодность, инфантилизм, тенденцию сделать ее просто стилем говорения. Точно так же, как условным стилем говорения в последние советские десятилетия, была приверженность догматам официальной идеологии.

Это был как бы язык ни о чем — то есть формализм (если вспомнить дискредитированное понятие). В известной степени таким же формализмом является (апеллирую к политическим событиям) попытка вынести вотум недоверия правительству, игра в критику с трибуны Госдумы или на страницах газет, или в телепередачах. По меньшей мере, стилистической схожести достаточно.

Еще один момент. Советская культура характеризовалась тотальным официальным оптимизмом. А нынче на тотальность и в официальной, и в неофициальной публицистике, в речеговорении, которое нас окружает, претендует пессимизм, даже заостренный катастрофизм.

Смену официального оптимизма почти официальным катастрофизмом можно рассматривать как единый процесс. Официальный оптимизм определяла мифема «светлое будущее». И хотя это был оптимизм, настоящее он тем самым ставил на ценностно проигрышное место, «рыл себе яму», в которую и провалился при наступлении перестройки. А сейчас в роли «светлой эпохи» у катастрофистов фигурирует прошлое. Таким образом, не важно, какое историческое время наделяется функцией противовеса настоящему. Факт тот, что структура исторического ориентирования останется одной и той же, обусловливающей готовность в очередной раз «перепахать» настоящее. Называя вразброс, можно вспомнить эстетику продолжительных аплодисментов, которая существовала ранее практически на всех общественных сборищах.

Сегодня эстетикой таких сборищ является карнавальная суета, балаганный выброс энергии и собственной неповторимости. Вместо стройных рядов людей, которые вставали, аплодируя, со своих кресел в Кремлевском Дворце съездов, мы наблюдаем на телекартинке, показывающей Госдуму, как бегают люди по рядам, общаются чуть ли не развязно, как они выбегают на трибуну и даже иногда дерутся возле нее. Такая смена стилевого знака в эстетике общественного поведения представляется тем бессмысленным «нет», которое следует за надоевшим (пусть и верным) «да». То есть ровно столько, сколько раньше было монолитно-унифицированной пристойности, сейчас имеется индивидуально заостренного манкирования приличиями. Это не новация, а реакция.

Раньше зрелище власти было монотонным. Существовал один лидер и вокруг него полуанонимные персонажи, очень часто похожие на него. Я всегда в этом случае вспоминаю Подгорного и Хрущева. Первый был «тиражированием» руководящей полноты, лысины, соломенной шляпы и т.д. Нынче мы наблюдаем стремление властных фигурантов к публичности, к наличию у каждого собственного имиджа. Они суетятся у трибуны, с тем чтобы как-то обозначить свою индивидуальность, ранее узурпированную одним-единственным — первым лицом.

А первые лица у нас большей частью обладали особой, чуть ли не карикатурной оригинальностью. Брови, усохшая рука, оспа, трубка, родимое пятно на челе — все это знаки такой гипертрофированной узнаваемости, какая отмечает клоунский образ. Сейчас на ступеньку подобной характерности пытаются взойти абсолютно все, кто лишь год назад избран в какую-нибудь Думу или куда-нибудь еще. И все они оттачивают способные стать запоминаемыми черты внешности и поведения. Создается монотония пестрого вместо былой монотонии серого, аналог новых цветистых и ярких витрин на месте сизо-колбасного однообразия. Создается вышедший на публичное обозрение продукт конкуренции на властных этажах. Монотония пестрого, если хотите, прогрессивна и демократична. Раньше запоминающимся и клоуноподобным мог быть только первый лидер, а теперь — все, вплоть до последнего пресс-секретаря и начальника охраны.

Обратимся к другому регистру нашей культуры. Задумаемся о легализации всего, что связано с проблемами пола. К примеру, о вполне покровительственных и благожелательных репортажах, выражающих интерес к сексуальным меньшинствам, чуть (или существенно) приправленных памятью о былой запретности. Показательно, что долгое время наша культура отличалась неким целомудрием. Модельным изображением женского тела была многотиражная скульптура «Девушка с веслом». Впрочем, если мы вглядимся в эту скульптурную аббревиатуру прежнего представления о половой телесности, то непременно зафиксируем свой взгляд на весле, которое не случайно утяжеляет скульптурный образ.

Дело не только в сдаче норм ГТО — это сюжетно понятно и идеологически важно. Но идеологический сюжет образует поверхностный и преходящий социально-политический шифр. На моей памяти уже никакого ГТО как актуальной проблематики не было, никакого общественного физкультурного движения, а «Девушка с веслом», хоть и изрядно амортизированная, все еще украшала места культурных гуляний. В это время яснее стала ее внеидеологическая сущность — инфантильно-порнографическая. Если обратиться к Фрейду, то весло вполне ясно истолковываемый знак. А если вспомнить, как «Девушка с веслом» была маскулинна, атлетична (смесь античных атлета и грации), то ясно, что она — андрогин. Такой же, как и наши вожди: у каждого из них всегда было свое «весло» (например, трубка, броневик, туфля, которой стучали по трибуне ООН). Они всегда что-то держали в руке или, на худой конец, руку держали неким императивно-весельным способом. Таким образом, сексуальное меньшинство у нас стояло на каждом углу в виде «Девушки с веслом», и в этом плане (извините за, может быть, несколько надуманную привязку), мне кажется, мало что изменилось. Просто раньше интерес к проблеме пола был загнан глубоко в темную стихию бессознательного, подсознательного, дешифруемого и поэтому был интересен, а сегодня это как-то пресно и скучно. Если учесть все эти конкурсы («Русская... Рязанская... Урюпинская красавица») то они, в общем-то, уже стали настолько привычны, что никого не волнуют.

Можно назвать и другие детали. Телереклама стала фоном жизни. Его задают средства массовой информации. Фон этот абсолютно так же рутинен и, кстати сказать, так же лучезарен, каковым был фон жизни, задаваемый средствами массовой информации, но под влиянием официального агитпропа. И интеллектуальный уровень тот же: здесь никакого скачка качества не произошло ни назад, ни вперед. Как раньше можно было прочесть (спасибо писателю Евгению Попову, который собрал газетные заголовки в романе «Прекрасность жизни»): «Пусть гектар расправит плечи!» или «Село одевает бутсы» (это по поводу строительства стадиона где-то в деревне), так сегодня можно увидеть на телеэкране лучезарного человека с пачкой жевательной резинки в руках, который, с безоблачной радостью и с идиотским ожиданием вашей радостной реакции на его появление, выкликает: «Я вам расскажу про жевательную резинку без сахара!» Это тот же энтузиазм и пафос, которыми нас потчевала комсомольская молодежная пресса. Советская комсомольско-молодежная культура сохранилась в наших рекламных роликах и даже получила какую-то невиданную экономическую подпитку на этом поле.

Кто-то заметил, выступая не так давно с телеэкрана в связи с выборами президента, что, вообще говоря, правильно было бы на этот верховный пост выдвинуть Аллу Борисовну Пугачеву, что при полном дефиците значимо-харизматических политиков или при их дискредитированности (у некоторых была харизма, но она постепенно съезжает на нет) — выход из положения. Это тоже отмена знака, продолжающая жизнь знаку отменяемому. Речь идет о женщине, и притом темпераментной, что совершенно выпадает из властных стандартов склеротически-маскулинного государства. Тем не менее прелесть этого предложения состоит в том, что еще в прежние времена ход мысли, который сегодня кажется свежим, уже был проигран. Существовал замечательный анекдот эпохи позднего застоя: «Брежнев Л.И. — мелкий политический деятель эпохи Аллы Пугачевой». Этот анекдот хорош не только своим предвосхищением нынешних дискуссий о том, кто должен быть президентом (и, кстати, запоздало проливает особый свет на фигуру Бориса Николаевича Ельцина), но еще и тем, что в нем спрессована вся та проблематика, о которой я сейчас говорю.

Дело в том, что этот анекдот рисует культуру как своеобразный баланс двух начал — общественного и личного. Общественное почитается пиететно, но формально. Личное же задвинуто в низы культуры — туда, где существует эстрадная песенка о любви, но оно гораздо живее почитается, чем общественное. Концепты, которые сопоставлены в этом анекдоте, амбивалентны, они могут друг друга совершенно свободно заменить. Если мы сейчас вглядимся в обе фигуры, которые так наглядно противопоставляет анекдот, то увидим, что они изоморфны. Например, Брежнев, окруженный охраной, и Пугачева — поклонниками, предстают в качестве лидеров

некоего коллектива. Далее, если Брежнев утрированно стар, слаб, глуп и склеротичен, то Пугачева утрированно жизнелюбива, смела, темпераментна. Если у Брежнева чрезмерные брови, то у нее бросается в глаза прическа. Если у него грудь вся увешана орденами, то у нее костюм принципиально не подходит к фигуре. Ее культивируемая провокационность символизируется тем, что она облачается в этот наряд и фигурирует в нем, несмотря ни на какие эстетические сомнения. Так же, как своеобразная смелость глупости Брежнева заключалась в том, что он со своим панцирем из орденов изображал собой звенящий броневик, хотя едва держался на ногах. Брежнев был отблеском броневика, на котором стоял Ленин, только Брежнев не на броневике стоял, а с трудом нес его на себе. Потому оба героя анекдота противостоят друг другу как близнецы-антагонисты. Хотя Брежнев вряд ли понимал, что делает (в стилистическом смысле), а Пугачева превосходно понимала (и понимает).

Этот близнечный антагонизм был сердцевиной того, что называли советской культурой. Поэтому ей не надо было превращаться в «постсоветскую».

И когда сегодня происходят те трансформации, те начала, которые на самом деле есть концы, то это симптом простого оборачивания прежней структуры, замены доминирующих знаков в прежних дихотомиях. Мы пока что не имеем новой культурной реальности, а лишь переворачивание. Достаточно два октября сопоставить: «Великий октябрь» (с обстрелом Зимнего) и как бы «невеликий октябрь» (с обстрелом Белого). Если учесть, что был между ними август (с несостоявшимся обстрелом Белого дома), а «невеликий октябрь» есть полное переворачивание августа, который в свою очередь был переворачиванием того «Великого октября», который был переворачиванием февраля, то наблюдается классическое верчение в некотором заданном и достаточно замкнутом, очень по-своему совершенном культурном пространстве. Он-то и составляет динамику сплошной «постсоветской» культуры, в которой мы живем минимум с семнадцатого года. Или раньше. Или еще не живем.

АЛЕКСИС БЕРЕЛОВИЧ

Начну с нескольких замечаний, связанных с формулировкой темы нашего симпозиума. Мне кажется, нынешняя ситуация определяется не тем, что постсоветское искусство ищет идеологию, напротив — сегодня идеология ищет постсоветское искусство. Идеология уже почти кристаллизовалась, она почти существует, но ей нужно еще окончательно найти свой образ, что ли, обрести формы, воплотиться. На это искусство новой идеологии социальный или, точнее, политический заказ уже есть. Чуткие художники это поняли и идут навстречу этому заказу. Поэтому симпозиум можно было бы назвать не «Постсоветское искусство в поисках новой идеологии», а «Постсоветская идеология в поисках нового искусства».

Второе замечание касается самого термина «постсоветское». Он далеко не совершенен — в нем чувствуется несамостоятельность, неспособность точно определить явление. Однако это понятие и очень удобное, и работающее, его несамостоятельность содержательна. Приставка «пост» означает, что общество (искусство, страна и т.п.) вышло из советского периода, но в то же время все еще продолжает в нем находиться, раз оно не нашло для себя нового, автономного определения. Например, вся лексика, которая употребляется, выработана еще в советскую эпоху. Поразительно, насколько понятие идеологии и отторжение этого понятия связаны не с идеологией вообще, а именно с определением «советская идеология». Когда говорят: «это неидеологично», то имеют в виду, что это вне советской идеологии, когда говорят, что «нет культуры», подразумевают: «нет советской культуры» или «нет культуры в советском понимании этого слова».

При этом как-то забывают, что идеология может определяться не только как составляющая государственной системы или как свод неких целей, формирующих модель будущего, при помощи которого власть контролирует общество. То есть понятие идеологии сводится к роли идеологии в тоталитарной сис-

теме. А ведь есть, как известно, много других значений у этого понятия, но довлеет над нашими дискуссиями старое советское определение идеологии. Вот и сегодня все мы оживаем, прежде всего говоря о советском периоде: мы с готовностью возвращаемся к известному, туда, где мы все знаем и где все близко. Достаточно намека, знака, чтобы мы сразу друг друга поняли, потому что все уже было тысячи раз обсуждено. Как только мы выходим в нынешний менее обговоренный период, общность между нами начинает распадаться, мы перестаем чувствовать себя уютно.

Я хотел бы также вернуться к тому, что говорил господин Вайль об эволюции идеологии. «Мы были лучше всех», а потом «мы стали хуже всех». Эта схема, конечно, очень соблазнительна. Но она лишь в какой-то степени соответствует реальной ситуации. Когда мы говорили: «Мы лучше всех», то в уме держали: «У них «там» все-таки лучше». Тот же человек, который утверждал, что у нас лучше, посылал своего сына не куда-нибудь в глубинку — изучать русскую литературу, а в МГИМО — изучать «их» обычаи и культуру, с тем чтобы потом он оказался за границей. То есть на вербальном уровне существовала одна формула, на уровне поступков — совершенно другая. Поэтому мне кажется, что даже в идеологеме «мы лучше всех» присутствовала совсем другая, обратная идеологема, которая обусловливала нормы поведения. Столь же лукавой была и формулировка «мы хуже всех», принятая в последнее время (а точнее, в «предпоследнее время»): подразумевалось, что в нашем «хуже всех» мы лучше всех. Уж если хуже, так хуже. А в появившемся в самое последнее время «а все-таки мы лучше» мне слышится разочарованная любовь к той самой мифологической заграница, которая всегда существовала в русском сознании. И вся «чернуха» на этом и была построена.

Мы хотели стать, как вы, а вы нас не приняли. Мы хотели с вами, а вы нас не взяли. Так вот, мы вам покажем теперь и пойдем своим путем. Но в этом «а все-таки мы лучше всех» сохраняется ностальгия по возможности быть «как все». Мне кажется, что реальная идеологическая ситуация сегодня — колебание между этими двумя полюсами.

Вернусь к дискуссии об историчности в кино. Мне кажется очень важным, что все исторические фильмы на самом деле антиисторичны. Будь то «Александр Невский», о котором здесь говорили, или «Иван Грозный», или «Агония», или «Серп и Молот» — они все совершенно не историчны, потому что не ставят себе целью всерьез понять какой-то исторический факт: вся идеология, существовавшая и в советское время, существующая, по-моему, сейчас, снимает уникальность исторического события. Оно существует не как событие, а только как знак чего-то, что над этим событием или за ним. Поэтому можно с легкостью, как в «Серпе и Молоте», замешивать сюжет на коллизиях, характерных для разных периодов советской истории, важно только обозначить советское время Серпом и Молотом, а потом уже совершенно безразлично, 17-й это год или 20-й, 25-й, 37-й, 45-й или 53-й. Можно уже валить все в одну кучу. Изначально отрицается всякое различие между разными моментами. Все советское время — лишь одна черная дыра.

А теперь с некоторым запозданием обращусь к теме моего выступления, а именно — к изменению места, занимаемого в общественной жизни тем, что мы называем «высокой культурой». Сегодня все говорят, что культура — то есть литература, живопись, театр, кино — заменяла все социальные науки, философию и т.п. Однако мне кажется, что это объясняется не только запретами, не позволявшими развиваться науке об обществе. Дело в том, что художественные произведения были единственной сценой, на которой что-то разыгрывалось, то есть они вобрали в себя всю общественную жизнь или заменяли ее. Было ощущение, что нет истории, нет событий, что время зациклилось, остановилось, — сменялись лишь съезды или юбилеи, а единственное, что было реальным, так это книги или фильмы. Поэтому и произошло слияние жизни и литературы: литературные герои или герои фильмов обсуждались, как реальные исторические персонажи, а вся «социальная реальность» становилась нереальной — фантасмагорией, абсурдом, сказкой и т.п.

Итак, можно сказать, что в этот период социальная жизнь и искусство как бы поменялись местами.

С другой стороны, мне кажется, что для всех в эти застойные времена — для всех без исключения, будь то партийные боссы, или

официозная интеллигенция, или интеллигенция диссидентствующая, — непреложным было признание высокой ценности культуры (которая, как говорил Борис Дубин, воплощалась в толстом журнале). На этом все сходились: некоторые писатели, некоторые фильмы признавались всеми — от «низколобых» или «среднелобых» до «высоколобых» и «сверхвысоколобых». Очень характерно, когда говорят, что фильмы Тарковского как бы создавали соборность и что все узнавали себя в них. Хотя — кто реально смотрел картины Тарковского? Но когда выходили (или не выходили) его фильмы, действительно существовала иллюзия, что они потенциально были для всех, потому что это была действительно высокая культура, которая для всех и в которой все должны искать и находить ответы на свои вопросы. Однако сегодня, когда можно реально показать все фильмы всем, оказалось, что они далеко не для всех. Монополия интеллигентской культуры над всем культурным полем рухнула.

Эта монополия «высокой культуры», и ее будто бы неоспоримость и незыблемость создавали, мне кажется, тоже некоторое представление о культуре (которое тоже сейчас рушится и меняет свой статус) как о данности, как о конкретном предмете, а не как об артефакте. Вот, например, на столе предмет под названием «культура», и я должен его оберегать, потому что власть хочет с ним что-то сделать, я должен его слегка улучшать, и самое главное — я должен его в полной сохранности передать.

Именно убеждение, что надо передать в целости и сохранности «неиспорченную» культуру, мне кажется, и является одной из причин кастовости русской интеллигенции (дети обязательно продолжают профессии отцов — надо ведь детям передать культурное наследство). Символ такого понимания культуры, сила такого отношения к культуре — отношение к Пушкину. Пушкин — это наше все, но это не только наше все, главное — это все для всех. И единственное, что можно сделать, это передать его следующему поколению.

Что же происходит сейчас? Это представление разрушается: культура перестала быть неким единственным «предметом» — их несколько теперь для разных социальных групп, для разных поколений, делящихся по факторам — демографическим, социальным, национальным. И культура сейчас начинает работать и жить в этом новом контексте. Раздробившись, культура потеряла свое центральное место в жизни общества, свою сверхнагрузку и отошла на периферию социальной жизни. Она стала частным делом или делом маленьких групп, старающихся занять свою нишу, или же просто коммерческим предприятием.

Чтобы проиллюстрировать те новые условия, в которых живет нынешняя культура, я возьму один пример: деньги — отношение к ним, — их новая роль в общественном сознании. Те ценности, на которых культура держалась и которые казались неоспоримыми — презрение к деньгам, бессребреничество, так называемая духовность, ценности, которые, скорее всего, объединяли власть и интеллигенцию, а не, как думала интеллигенция, разделяли их, — уходят на второй план. И мне кажется очень важным то, что теперь реальное существование интеллигенции — тех, кто производит и потребляет культуру, — вступает в противоречие с теми ценностями, которые она, интеллигенция, исповедует. Очень трудно продолжать говорить о презрении к деньгам и одновременно всеми силами искать эти деньги, постоянно выражать свою признательность спонсорам. Или — говорить о беззаветном служении народу и в то же время находиться в ситуации, когда ты явно не служишь ему. И вот в этом противоречии между ранее провозглашавшимися ценностями, на которых держалась культура, и новыми принципами, которые тоже провозглашаются как свои: я бессребреником был и остаюсь, но я в то же время за рынок, я презираю деньги, но в то же время должен их зарабатывать, — вот в этом очень сложном сплетении старого и нового, по-моему, нужно искать одно из объяснений того, что нынешняя культура воспринимается, как игра без реальных ставок.

Но и денежный мир, со своей стороны, тянется к «высокой культуре». Вот, например, реклама банка «Российский кредит» в журнале «Домовой», где культурная элита страны обучает «новых русских», как надо жить: в каких домах, с какими собаками, в каких машинах ездить и т.д. И вот банк «Российский кредит» празднует свое пятилетие в здании, которое принадлежало Морозову, и объясняет: «Это не просто дом, банк обрел Дом,

где бывали Валентин Серов и Михаил Врубель, Василий Суриков и Константин Коровин. [...] Дом был славен и своими морозовскими вечерами, собиравшими в то время известных философов, писателей и музыкантов. На них бывали Николай Бердяев, Сергей Булгаков, Павел Флоренский, Александр Скрябин, Леонид Собинов и Андрей Белый». Ну, и далее в том же духе.

Очень интересно, что новая денежная элита как бы унаследовала из старого времени стремление узаконить свое нынешнее место авторитетом апробированной высокой культуры прошлого. Об этом лучше меня уже написали несколько раз. Социальное воплощение этого слияния, конечно, фуршет, презентация — эмблема нынешней культурной жизни в России.

БОРИС ДУБИН

Для начала — самая слабая привязка к событию, которое нас здесь собрало, и к явлению, которое это событие вызвало. Это результаты нашего всероссийского опроса ВЦИОМ о предпочитаемых киножанрах (начало июня 1995 года). Тот, кто посмотрит номер «Искусства кино» (1995, № 4), где опубликованы результаты аналогичного опроса годовой давности, увидит, в какой степени эти данные стабильны.

Какие фильмы вы больше всего любите смотреть? «Комедии», — ответили 56 процентов опрошенных. Дальше идут «старые советские и зарубежные ленты» — 49 процентов, «о любви, чувствах, семье» — 42 процента, «остросюжетные и приключенческие» — 37 процентов, «исторические» — 28 процентов.

На каком фоне все это происходит? Из того же опроса: какие из перечисленных проблем общества тревожат вас больше всего? Пять первых, наиболее тревожащих проблем: рост цен — 77 процентов, рост преступности — 59 процентов, рост безработицы — 50 процентов, кризис в экономике — 48 процентов, расслоение на богатых и бедных — 30 процентов.

И последние цифры. Вопрос формулировался так: «Что из перечисленного важно для вас в наибольшей степени?» Я суммирую разные типы подсказок и буду говорить: «важно» или «не важно».

Самое важное: семья, дом, уют — мнение 90 процентов. Дальше — деньги и обеспеченная жизнь — 86 процентов; дружба — 82 процента; спорт, здоровье, хорошая форма — 79 процентов; любовь — 72 процента; происходящее в стране — 70 процентов (чаще это более образованные и пожилые респонденты). Не буду перечислять весь список, он длинный — религия и вера, в целом, важны для 38 процентов опрошенных. Менее важны, чем религия и вера, для россиян только «приключения и новые впечатления» (26 процентов, причем в основном для молодых, образованных и обеспеченных).

К чему я эти цифры привел? По мере возможностей я выступаю здесь как социолог. В этом смысле могу только воспользоваться тем замечательным словом, которое на нашем симпозиуме произнес пан Кшиштоф Занусси, и скажу, что социология учит скромности. Социолог, по своей профессиональной роли, не вправе произносить «мы» (а уж тем более «Мы»). Он вынужден постоянно спрашивать себя: «Кто это говорит?» Я не могу сказать «Россия», «русская культура», «искусство» и т.п., не определив для себя: «Какое искусство, кто говорит это слово «культура», с кем он при этом разговаривает, какой смысл в это слово вкладывает?» Если же я этого почему-то вдруг не сделал, то как социолог, как профессионал начинаю понимать, что меня ведет за руку идеология.

Идеология и начинается там, где такие вот неконтролируемые смысловые целостности фигурируют как реальность. В то время как мы знаем, что целостность иначе как фиксацией быть не может. Поэтому будем держать себя за руку и помнить о контексте, в котором все это происходит, об эмпирическом смысле употребляемых нами определений и понятий. Кто-то скажет, что это занудство профессионала, но для меня это элементарное требование профессиональной скромности.

Итак, что мы имеем в виду, когда говорим «идеология»? Сказав, что она работает целостностями, я сказал еще не все. Это не просто целостности и замкнутости — это целостности, претендующие на всеобщность. Они как бы выжимают все иное, выдавливают

другие точки зрения, то, что сами же для своих надобностей и наделили статусом «внешнего»: «чужаки», «они», «американцы», «новые русские». (не-«мы»=немы).

Далее — императивность идеологического высказывания. Либо «должно», «ты должен», «мы обязаны», либо — «так есть», «на самом деле». А я спрашиваю: для кого «есть» и в каком смысле? Что могло бы противостоять идеологии как определенному способу работы с ценностями? Потому что идеология начинается там, где возникают ценности. Это способ их присвоения, консервации (превращения в норму), систематизации и мобилизации (одних против других). Ценности в посттрадиционном обществе находятся в разном состоянии. Перевод их в состояние этаких вот больших «агрегатов», претендующих на всеобщность, целостность, на выдавливание и стирание любой другой точки зрения — это, собственно, и есть «идеология». Она, конечно, оформляет претензии определенных групп на статус и господство, защищает достигнутые, желательные или утраченные позиции.

Что же идеологии (если понимать ее таким образом, а я ее так отчасти, вслед за Манхеймом, понимаю) противостоит? Видимо, другие группы с другими определениями реальности, принципами самопонимания. Например, с таким смысловым образованием, как «современность». Современность — структура открытая, принципиально неопределенная, многозначная. Идеология избегает говорить о современности. Она ее презирает, опровергает, обещая что-то, что будет впереди (тогда она, если за Манхеймом следовать, называется «утопией»), или напоминая о том, что осталось позади (тогда именуется в полном смысле слова «идеологией»).

Что еще? Вероятно, «индивидуальность» (принцип индивидуальности). Для индивидуальности любой другой индивид равнозначен и равновелик. В этом смысле индивидуальности нет вне публичного пространства, а там, где оно есть, идеология не может царить полностью. Поэтому частичность, частность, частное существование тоже противостоят идеологии.

И наконец, если вернуться к теме профессионала и опять-таки к искусству, — идеологии противостоит условность. Для искусства условность — это игра, здравое понимание игровой, конвенциальной, фикциональной сущности того, с чем искусство имеет дело. Для науки условность — это частичность и гипотетичность построений, которые возникают под определенные задачи, из определенного понятийного материала, для определенных целей и могут оказаться негодными, устаревшими. Ничего в этом страшного нет.

Если так представлять идеологию, то искусство, мне кажется, ей не совсем чужое. В том смысле, что идеология (кстати сказать, не обязательно государственная, она может быть, например, художественной и вовсе не иметь в виду государство) и искусство в определенной мере близки. Искусство — в претензиях на реальность — всегда в опасной близости с идеологией, но напоминает себе об этом, как-то даже оберегает себя от этого силами наиболее тонких, совестливых, рефлексивных своих представителей. Потому что искусство разрушает себя, отступает от себя, от своей самостоятельности, зрелости, многозначности, претендуя на реальность. Драматическое отношение искусства нового времени к реальности составляет особый модус его существования.

Бессмысленно соотносить искусство с реальностью на предмет проверки одного другим. Точно так же бессмысленно соотносить идеологию с реальностью на предмет опровержения одного другим. Что необходимо социологу — это проводить межевые черты, разделять, различать, уточнять эти планы, удерживая их в поле зрения своей рефлексией.

В порядке такого различения позволю себе метафору. Искусство, которое озабочено исключительно производством каких-то новых смысловых реальностей (хотя есть и другие типы и формы искусства), я сказал бы, близоруко. Оно все время подносит предмет поближе, придвигает его к глазам, так что этот конкретный предмет заслоняет все. Он как бы становится на этот момент целым, заслоняет для художника все остальное (и даже его самого). Идеология же, напротив, дальнозорка: она отодвигает предметы, чтобы вместить их в свое целое, поглотить в идеале все.

Теперь последний вопрос: с чьей стороны поступает запрос на идеологию? Когда я слышу, что массы, дескать, требуют сегодня идеологии, я говорю: покажите мне, пожалуйста, свидетельства этих требований. Для

меня как социолога таких свидетельств нет, и это я сегодня хотел показать. Элементарно обеспеченного, максимально безопасного и невраждебного существования люди хотят и ждут, да, но «великой идеи» — таких ожиданий я, в общем, не вижу.

Некоторую то ли ностальгию по идеологии, то ли любование, то ли зависть к ней может в ком-то вызывать сегодня конвейерное, коммерческое, крепкое и мощно действующее по всему миру американское кино. Мне как социологу все чаще кажется, что мечту об идеологии нередко сегодня питает именно это: вот же есть она у людей, потоками льется с экрана. Им можно, а нам нельзя?

Но это все-таки экран, конструкция эстетическая, условная, фиктивная. То, что мы переносим свои сбивчивые зрительские эмоции в область профессиональной дискуссии или государственных интересов, — это, вообще говоря, особенность нашей конструкции, экран тут не ответчик.

И во-вторых. За тем, что на экране появляется в виде «американской мечты», стоит образ жизни, вековые труды по созданию общества, которое излучается с экрана в нехитром виде простой демонстрации того, как люди живут, думают, ведут себя и относятся друг к другу. Кто в наших краях может предложить сегодня такую цену? Сумеет он указать в наших условиях на какие-то похожие образы жизни? Не на идеи, не на слова, а на дела, на плоды: «Вот оно, есть». Если кто-то сможет, тогда, помня все сказанное об условности, частичности и прочем, я согласен подумать по поводу того, что «нам нужна новая идеология».

Для начала было бы хорошо, если бы такую потребность в идеологии высказали элитные группы общества. Я имею в виду «элиту» в строго социологическом смысле слова. Потому что, говоря об элитах, чаще всего забывают одну простую характеристику: элита воспроизводит себя, а то, что не воспроизводится, как бы оно само себя ни называло, не есть элита.

Второе: если бы меня убедили в том, что идеология сегодня нужна большим группам данного общества. И я имел бы некое свидетельство хотя бы со стороны того «молчаливого большинства», которым занимается в европейском средневековье Арон Яковлевич Гуревич, что такая штука нужна. Реликтовые следы некоей идеологии в наших опросах возникают. Но какая же она новая, целостная? Стоит задать вопрос: «Как вы относитесь к следующим странам? (Дальше идет перечень: Соединенные Штаты Америки, Германия, Италия и другие.) Наши респонденты замечательно относятся ко всем этим странам, самые большие недруги сегодня — государства Прибалтики. Но задаем другой вопрос: «Правда ли, что Соединенные Штаты Америки хотят довести нашу страну до развала и нищеты?» 63 процента отвечают: «Конечно, правда». Стоит задеть вопросом некую штучку, контур воображаемой целостности «нас», как сразу обломки идеологических костылей снова идут в дело (в первую очередь, у самых пожилых, а на что им еще сегодня «опереться»?).

Таким контуром может быть «наша история». Попробуйте задать такой вопрос: «Правда ли, что сегодня втаптывается в грязь наша история?» 60 процентов ответят: «Конечно». Но я опять обратил бы ваше внимание на то, что это (опять-таки сошлюсь на господина Занусси) — «ретро». Специфическая проекция оглядки назад. Чем дальше от нынешнего дня и повседневной реальности — тем власть этих призраков ощутимей. Когда я говорил о том, как люди относятся к нынешнему дню, к сегодняшним своим проблемам, я хотел указать ту сферу, где, вообще-то говоря, идеологии нет. Есть проблема, как выжить. Как заработать. Как сохранить семью. С моей точки зрения, нужно говорить сегодня о таких вещах.

Я предпочел бы подняться к понятию «общество» от представлений о различных группах людей, которые действуют, исходя из своих мотивов и смыслов. Тогда для одних «общество» есть, а для других и понятия такого нет. Точно так же для одних есть понятие «искусство», и применительно к нему может быть какая-то «цензура». А для кого-то ни того, ни другого попросту нет.

Что до цензуры, то она, на мой взгляд, — установление не столько общественное, сколько государственное. Но государство все-таки один из институтов общества, его не исчерпывающий и даже бóльшую часть его жизни не покрывающий. Цензура — силами «сообщества толкователей» — притязает от имени определенных властных, но теряющих свое влияние групп на контроль над

любой автономией (в том числе и познавательной — цензурируется теория, методология). Есть и эстетическая цензура, у которой вообще другие механизмы и другой радиус действия. Есть цензура образованных, есть цензура владеющих языком над не владеющими этим языком.

Когда Дюшан выставлял свою «Мельницу», там была одна простая вещь: рамка. Искусство ведь не в музее и не на выставке даже, оно у нас в глазу. Это рамка, граница. Искусство противостоит идеологии и в том, где для него пролегают границы, и в том, какого они характера, насколько они динамичные. Цензура — это что-то вроде охраны незыблемости границ.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Искусство можно рассматривать как вопиющее противоречие общественного бытия. Будучи социальным феноменом, оно претендует на опыт целого. Такая претензия выглядит в самом деле вопиющей, ибо это своего рода антисоциальный очаг, который может существовать только в рамках общественных связей. Поэтому искусство всегда пребывает в гетто и как невозможная возможность, и как зона реальной свободы и опасности. Гетто для искусства привычно, непривычна его нынешняя форма: в послеидеологическом обществе его местоположение определить уже невозможно. И если суть искусства — свобода, то печаль такого открытия как раз в том, что public freedom и freedom for art — совсем разные вещи.

Нынешнее общество можно назвать постисторическим, поскольку идеология как форма магии или религии более невозможна. Если в эпоху идеологии существовали норма и перверсии, то теперь перверсивность введена в пределы нормы.

Радость расставания с идеологией наивна. Хотя бы потому, что нынешнее общественное состояние есть непосредственный преемник идеологического общества. Единственно, что машина тоталитарной коммунальности трансформировалась в организм социального тоталитаризма, когда индивидуум перестал быть винтиком некоего механизма, но стал подобен биологической клетке.

Особенностью социалистической культуры считалось то, что она собирает все лучшие традиции человечества. Можно сказать, что прошлое таким образом сегодня осуществляется. Нашелся адаптирующий механизм, который позволил радикализму стать традицией, искусством перманентного воссоздания истеблишмента. В современности больше не существует оппозиций. Критика позитивно встраивается в критикуемое, образуя с ним то, что Бодрийар называл имплозией. Возникает и утверждается традиция, состоящая в постоянстве изменений, уравновешенных в неизменности целого. Она есть свидетельство того, что социальность сама наконец обрела форму органической жизни, единственной целью которой является сохранение параприродной, парабиологической идентичности. Постидеологическое общество живет, таким образом, по совершенным законам, которые представляют собою правила нарушения правил.

Сегодня художник не тот, кто пишет картину, а тот, кто представляет картину публике как свою или представляет что угодно как знак своей идентичности. Он создает репрезентативный объект, позволяющий ему самому быть опознанным и по этой причине включенным в систему социальной коммуникации. Так, освобождаясь от собственного «текста», став симуляцией, искусство открывается общественному контексту. Трансформация его природы означает, что оно становится пустым родом человеческой практики, технологией социальности как таковой; лишается собственного пространства существования, полностью перемещаясь на территорию общества. Постструктуралистская теория определяет искусству место среди прочих видов языковых дискурсов и совершает окончательную замену понятий: талант оказывается синонимичен успеху; «смерть автора» (что в повседневном смысле тождественно разрушению индивидуальности) совершается под напором критики романтической и модернистской концепции «гения»; а понимание в художественной критике сменяется позиционной оценкой (критик обязан критиковать, то есть если не ругать, то хотя бы расставлять по местам).

Долгое время я имел заблуждение считать неудовлетворяющую меня картину современной художественной жизни сначала результатом действующей политической системы, а затем плодом деятельности некоторых активных лиц сегодняшней арт-сцены. Мне представляется, что нынешняя ситуация закономерна, а многие участвующие в ее становлении люди являются настоящими профессионалами в области современного искусства. Поэтому кратчайшее изложение позиций и главных идей лишь четверых из них — М.Гельмана, В.Мизиано, О.Кулика, Т.Новикова — полезно для понимания обсуждаемой проблематики.

***Марат Гельман.** Владелец и куратор Галереи Гельмана. Пожалуй, самый социально успешный московский галерист, работающий с материалом актуального искусства.*

За несколько лет сменив несколько обойм художников, он добился смены всеобщего пренебрежения к себе столь же общим признанием своего действительного места и заслуг. Более всего известен в Москве его проект «Конверсия» с участием самых известных имен, осуществленный на деньги, собранные в оборонной промышленности. Проект реализовал заветную идею Гельмана о необходимости более активного участия художников в жизни общества, обсуждения единой для социума и искусств актуальной проблематики. Подобную идею можно было бы счесть курьезным возрождением некоторых принципов соцреализма, однако Гельман открыл ее злободневность в Соединенных Штатах, откуда и импортировал в Москву. Другое изобретение того же рода воплотилось в лозунге «Художник — это куратор повседневной жизни», что полностью отвечает современной ситуации, в которой роль института кураторства резко возросла, а позиция художника остается сильной только в том случае, если он играет на общественном поле.

***Виктор Мизиано.** Главный куратор Центра современного искусства на Якиманке. Комиссар российского раздела на Биеннале в Венеции. Редактор единственного в Москве почти регулярно выходящего и посвященного актуальному искусству «Художественного журнала».*

Сезон 1993 — 1994 годов в Центре современного искусства сложился из убеждения его куратора в глубоком кризисе экспозиционности. Эта идея вполне интернациональна, однако не приводит на Западе к сокращению экспозиций (заметим, что Мизиано является для европейских профессионалов самым авторитетным русским куратором). Почти весь год в Центре демонстрировался независимый «Гамбургский проект», возникший в результате его совместного обсуждения самим куратором и кругом избранных им художников. Альтернативой выставочной активности была выбрана организация системы Творческих мастерских-вокопов для художников и Мастерской кураторов. На мой взгляд, нелюбовь к конкретным произведениям искусства и при этом приверженность тому, что называется «творчеством», вообще характерна для нынешних профессионалов, работающих в некоммерческих институциях. Виктор Мизиано в данном случае типичен, и слова «творческий», «креативность» и «интерактивность» (последнее в данном случае не имеет отношения к миру компьютерных технологий) употребляет часто, делая их по сути синонимами еще одного своего любимого слова — «коммуникабельность», что выдает чисто социальную направленность его профессиональной деятельности. В этом смысле замена экспонирования искусства либеральным творческим образованием, в котором торжествует междисциплинарная и межперсональная коммуникация, чрезвычайно демонстративна. Мизиано, при всех своих отличиях от Марата Гельмана, солидарен с ним в одном — в тождественности ролей художника и куратора (а также критика, журналиста и т.д.) в нынешнем едином общественном пространстве.

***Олег Кулик.** В прошлом достаточно традиционный скульптор. Бывший куратор галереи «Риджина», самой богатой коммерческой организации столицы, работающей с современным искусством. Автор скандальных акций, благодаря которым он наряду с Александром Бренером стал одним из самых известных художников перформанса в Москве.*

Как художник, а затем куратор, он своим собственным примером доказал нынешнее тождество этих профессий, превзойдя многочисленные попытки других кураторов-художников совмещать эти изначально разные занятия. Его статья в газете «Сегодня» под названием «Вне стада» была посвящена критике того, как Марат Гельман и Виктор Мизиано используют художников-рабов (как выра-

зился автор — «иконописцев») для создания собственного публичного успеха. Однако о факте этой публикации не стоило бы упоминать, если бы не определение этих кураторов в качестве художников — новых профессионалов, в число которых входит и сам Кулик.

В этой же газете один из ее литературных обозревателей Вячеслав Курицын когда-то написал по поводу Олега Кулика и другой звезды постсоветского перформанса Александра Бренера, что их деятельность не создает особого эстетического пространства, будучи погружена в брутальную повседневность. И в этом смысле является прямым продолжением дикости и агрессивности многих «новых русских» — политиков и бизнесменов.

Добавим от себя, что этим творчество Олега Кулика также отличается от не менее жесткой практики классика венского акционизма Германа Нитча, хотя оба они совершенно одинаково резали животных: в последнем случае было ассоциировавшееся с сатанизмом нарушение общечеловеческих норм и опыт жестокости, а в первом — простой и точный расчет на общественный скандал. Или, как в своем «Дневнике» гораздо более сублимированно формулировал Энди Уорхол: «Бизнес-арт есть лучший арт-бизнес».

Тимур Новиков. *Один из самых известных на интернациональной сцене российских художников. Основатель группы «Новые художники» и движения неоакадемизма. Создатель и руководитель Новой академии изящных искусств Санкт-Петербурга.*

Тимур Новиков, с начала прошлого десятилетия будучи видным представителем того, что когда-то обозначалось термином life art, всегда выступал (кроме собственно художественной деятельности) в роли звезды субкультуры. Он мастер специально разработанной социокультурной стратегии, прекрасно понимающий, что успех есть результат создания точного символа личной и местной (региональной) идентичности. Подобная идентичность должна была возникать в оппозиции Западу и Москве. В петербургской ситуации, с ее почти полным отсутствием галерей, где существует лишь официоз Государственного Русского музея, Тимуру Новикову удалось создать альтернативу, которая привлекает почти равное музейному общественное внимание. Это тем более парадоксально, что реальная деятельность Новой академии изящных искусств поддерживается кругом весьма немногочисленных адептов, а большая часть экспозиций представляет собою выставки репродукций. Поэтому в данном случае мы имеем пример радикально-консервативного арт-проекта, еще раз убеждающего не только в тождестве профессий куратора и художника, но и в равенстве консервативной и радикальной позиций с точки зрения успеха.

Упрощая, можно сказать, что, с точки зрения собственного генезиса, визуальное искусство есть трансформация опыта реальности в момент творческого акта в вещественный объект, который затем наделяется значениями и функциями в контексте своего бытования. Таким образом, есть реальность, есть художественное произведение и есть контекст. Творчество представляет собой деятельность по введению текста реальности в искусственный контекст. Такая операция есть объясняющее дублирование — репродуцирование. Поэтому творчество и миметично. Кроме того, здесь происходит перекомпоновка целого в часть. Границы становятся непременным атрибутом творчества, а эволюция рамы — историей контекста.

В первобытных граффити рамирование изображения практически отсутствует. В сакральном искусстве рамой изображения служит храм, он же модель универсума. Станковая картина обладает собственной рамой, трансформируя космос в микрокосм, предоставляя его созерцанию отдельного зрителя. Коллапс обрамления отпускает художников лишь в нашем веке. В этом смысле «Черный квадрат» Малевича есть поглощение рамы изображением и знак ее уничтожения вместе с изображением. А ready-mades Дюшана вообще кардинально ставят вопрос как о природе художественного творчества, так и о контексте его распространения.

Современное искусство заменило рамирование как таковое социальными границами. Прежнюю материальную форму оно сделало формой позиций, проекта или стратегии. Поэтому природа нынешнего искусства и критерии его качества стали неуловимыми, но при этом отнюдь не отсутствующими. По сути дела ничего, кроме наших иллюзий, не меняется. Все дело в выборе — либо осознанного нарушения рутинных правил, либо следования радикальным (или консервативным) правилам нарушения правил.

S U M M A R Y

Rubric PORTRAITS presents a set of stuff devoted to one of the most popular film-makers now in Russia LEONID GAIDAI.

PERSONALIA
present a cult director from Hong-Kong JOHN WOO and his favourite actor Chow Yun Fat with the scraps from the press-conference of the latter and an analytical study by Sergei Kuznetsov.

ELENA STISHOVA.
AN INCIDENT WHICH PASSED UNNOTICED.
A review of films HEADS AND TAILS and DRIVE ON! (Russia).

NATALYA SIRIVLYA.
AT RANDOM.
Review of the HORSES ARE TAKING ME AWAY.

VALERIA PRITULENKO.
IN ONE'S OWN WAY.
An essay on the contemporary adaptations of classical literature.

IK PREMIERE
presents stuff on the last false start of ALEXANDRE DOVZHENKO – FAREWELL, AMERICA!

MAYA TUROVSKAYA.
FILMS OF THE COLD WAR.
The author analyses domestic anti-american production from the époque of the cold war and its part in the ever-changing socio-political context.

EVGENY DOBRENKO.
THE LANGUAGE OF SPACE COMPRESSED UP TO A DOT, OR AESTHETICS OF SOCIAL CLAUSTROFOBIA.
An article on the concept of space in the cinema of Ivan Pyryev of the 30 — 50-ies.

UNKNOWN MOZHUKHIN
A set of materials on the great Russian actor of silents, including his articles, opinions about cinema and recollections of the contemporaries of his last days.

ROMAN POLANSKY.
ROMAN
Next instalment of the autobiographical novel of the wide-world famous film-maker.

MARGUERITE DURAS.
L'AMANT DE LA CHINE DU NORD.
Next instalment of the novel.

ALL THE OSCAR MEN
The list of the Oscar-winners in the nomination of the best foreign film.

SYMPOSIUM
The concluding portion of the reports delivered at the Symposium which took place at the X1X Moscow International. This time: Gennadyi Dadamyan, Tatyana Cherednichenko, Alexis Berelovich, Boris Dubin, Vladimir Levashov.

FILMOGRAPHY

25 ДЕК 1996

ПОПРАВКА

В № 7 за 1996 год прошла ошибка. Фамилия автора статьи «Агония: документальная хроника» Ю.Мурин. Редакция приносит свои извинения.

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
19.7
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ

Компьютерная верстка
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru

Сдано в набор 09.09.96
Подл. к печати 25.10.96
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 15,01

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 248

АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996
© Marguerite Duras. L'Amant de la Chine du Nord. Gallimard, 1991.

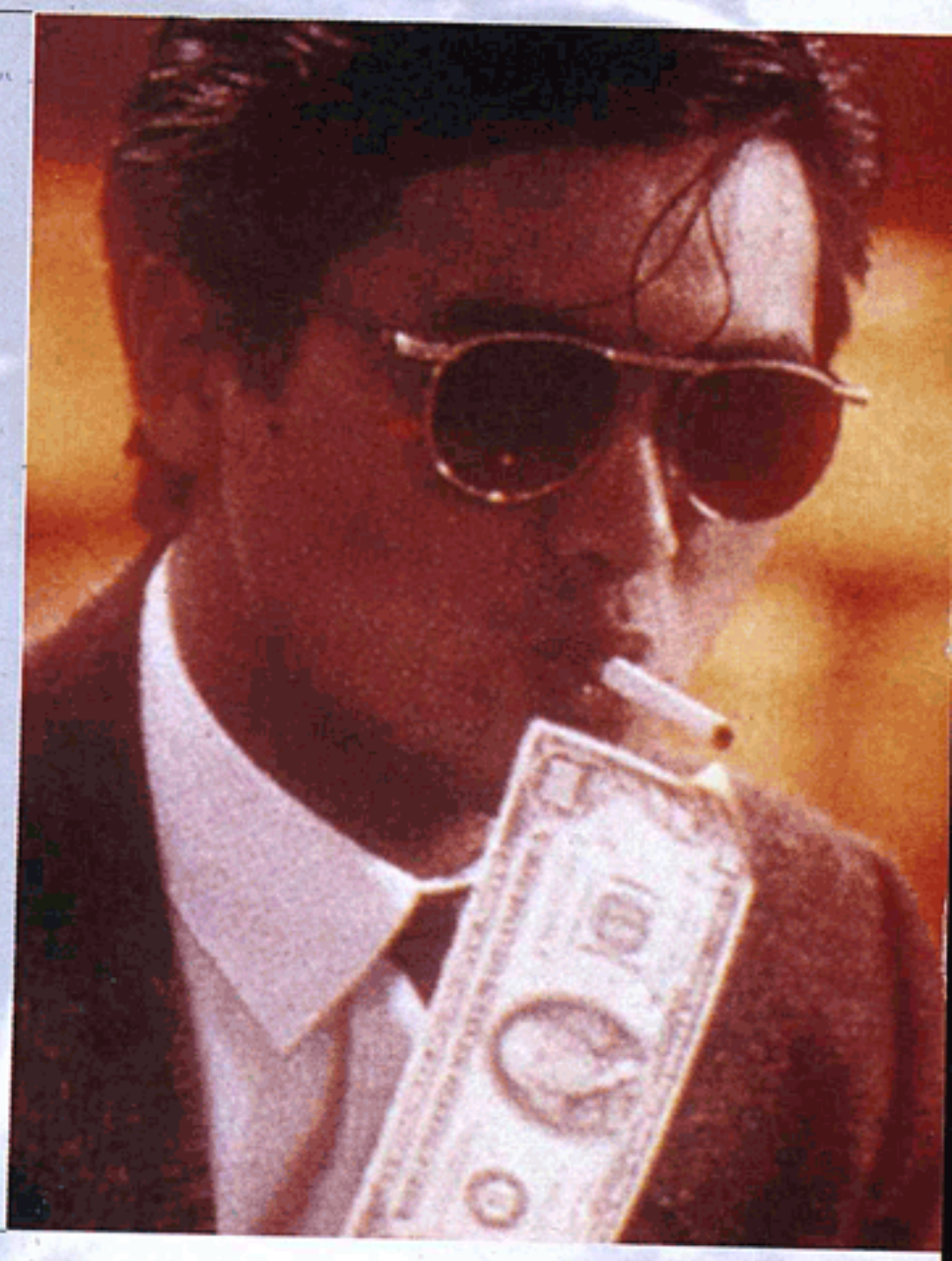
Чоу Юнь Фа:

Любимый актер

Джона Ву.

О Джоне Ву читайте в рубрике

«Персоналии»



В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО
9

КИНО РОССИИ — СИСТЕМНЫЙ КРИЗИС

ВОКРУГ И ОКОЛО ПОКОЛЕНИЯ «Х»

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА — ПРАКТИКА ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ

СКАЗКА НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ДЕГОТЬ, Е.ДОБРЕНКО, С.ДОБРОТВОРСКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, В.МАТИЗЕНА, В.МИХАЛКОВИЧА, А.ПЛАХОВА, И.РУБАНОВОЙ, В:ТОДОРОВСКОГО, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, П.ФИННА, М.ЧЕРНЕНКО, И.ШИЛОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»:**
«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» (МАЙК ФИГГИС)
«12 РАЗБОЙНИКОВ» (ОТАР ИОСЕЛИАНИ)

В РУБРИКЕ **«РЕПОРТАЖ «ИК»:**
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН СНИМАЕТ ПРОДОЛЖЕНИЕ «ОСОБЕННОСТЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОХОТЫ»

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»:**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО
ДЭННИ БОЙЛ

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»:**
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
БАХТИЕР ХУДОЙНАЗАРОВ

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
РОБЕР БРЕССОН
ФРАНСУА ТРЮФФО

В РУБРИКЕ **«МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:**
ПИСЬМА БОРИСА БАРНЕТА
АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ.
ЗАПИСКИ ПОСЛЕДНЕГО СЦЕНАРИСТА

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»:**
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
БИЛЛИ УАЙЛДЕР
МАЙКЛ КОРДА

В РУБРИКЕ **«СЦЕНАРИЙ»:**
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ. ВОР
НИКОЛАЙ ЭРДМАН. МИТЯ

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:**
МАРГЕРИТ ДЮРАС. ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ
РОМАН ПОЛАНСКИЙ. РОМАН
ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. ТАТЬЯНИН ДЕНЬ (окончание 1-й книги)

В 1997 ГОДУ — МАТЕРИАЛЫ ПО АКТУАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ И ОБЗОРЫ ТЕКУЩЕЙ ПРОДУКЦИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ